



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 0124

Laboratoire de recherche - EA 4081

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE SORBONNE UNIVERSITÉ

ET DE L'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Discipline : Archéologie

Présentée et soutenue par :

Giorgio REA

le : 25 Juin 2018

Imagines pictae
Il ritratto nella pittura romana

Sous la direction de :

M. Gilles SAURON – Professeur, Sorbonne Université

Sous la direction en cotutelle de :

M. Fabrizio SLAVAZZI- Professeur, Università degli Studi di Milano

Membres du jury :

Mme Maria Teresa GRASSI – Professeur, Università degli Studi di Milano

M. Gian Luca GRASSIGLI – Professeur, Università degli Studi di Perugia

M. Renaud ROBERT – Professeur, Université de Bordeaux

Mme Emmanuelle ROSSO – Maîtres de Conférences HDR, Sorbonne Université

Imagines pictae. Il ritratto nella pittura romana

Sommario

<i>Imagines pictae. Il ritratto nella pittura romana</i>	2
Introduzione	4
CAPITOLO 1.	
Aggiornamento degli studi	8
1.I. Gli studi del ritratto nella pittura romana.....	8
1.II. Scoperta e storia degli studi dei ritratti del Fayum	13
CAPITOLO 2.	
Alle origini della ritrattistica dipinta a Roma: costumi e tradizioni pittoriche nella letteratura latina	20
2.I. L' <i>imago clupeat</i> a e i tondi dipinti.....	20
2.II. Le <i>imagines maiorum</i>	25
2.III. Le pitture trionfali	36
2.IV. I primi ritrattisti a Roma.....	39
2.V. La tradizione greca del <i>syngenicon</i> (gruppo familiare)	41
CAPITOLO 3	
Ritratti scoperti nelle necropoli del mondo romano	44
3.I. I dipinti dal sepolcro dell'edile G. Vestorius Priscus, a Pompei.....	44
3.II. Il mausoleo dei <i>Voconii</i> a Mérida.....	50
3.III. I ritratti dalla necropoli di Isola Sacra	57
3.IV. Ritratti dipinti da una tomba della via Portuense a Roma	64
3.V. La tomba dei Tre Fratelli a Palmira.....	67
3.VI. Tombe della necropoli di Qwelbe, antica Abila.....	79
3.VII. L'arcosolio dell'auriga.....	83
3.VIII. Il ritratto funerario nella pittura romana.....	89
CAPITOLO 4.	91
I ritratti nelle pitture nei contesti abitativi e pubblici nella Campania romana	91
4.I. <i>Terentius Neo</i> e sua moglie.....	91
4.II. I ritratti " <i>in orbe</i> "	96
4.III. Il ritratto nelle scene di vita comune	108
4.IV. Ritratti pubblici dei sacerdoti del Tempio di Iside di Pompei.....	111
4.V. La <i>Domina</i> della Villa dei Misteri.....	116
4.VI. Le testimonianze dai contesti vesuviani.....	126
CAPITOLO 5.	131
I ritratti dell'Egitto romano	131
5.I. I siti	131

5.II. La produzione dei ritratti: materiali e tecniche	135
5.III. Le mummie: imbalsamazione, rituale e luoghi di deposizione	140
5.IV. Le mummie: lo sviluppo delle tipologie ellenistiche e l'importanza del ritratto nella cultura egizio-ellenistica	149
5.V. Ritratti su tavola ornamentali dall'Egitto romano.	154
5.VI. Metodi di datazione dei ritratti	160
5.VII. I falsi	164
5.VIII. Breve catalogo dei ritratti maschili.....	168
5.IX. Breve catalogo dei ritratti femminili	191
CAPITOLO 6.	208
I ritratti dipinti da Dura Europos	208
6.I. L'arte romana di Dura Europos	208
6.II. Il dipinto di Iulius Terentius	214
6.III. Il dipinto di Konon I.....	220
6.IV. I ritratti della "Casa degli scribi romani".....	232
CAPITOLO 7.	239
Sviluppo e iconografia del ritratto nella pittura romana.....	239
7.I. Il ritratto dipinto nel periodo repubblicano	239
7.II. Il ritratto dipinto nel I secolo d. C.....	247
7.III. Il ritratto nel II e III secolo d. C.	254
CAPITOLO 8.	261
Sintesi delle conoscenze acquisite.....	261
BIBLIOGRAFIA	283
FONTI DELLE FIGURE	317
FONTI DELLE TAVOLE	318
TAV.	322
Résumé	371
Summary	371

Introduzione

Gli obbiettivi della tesi sono principalmente due: sviluppare nuove ipotesi di studio per comprendere il ritratto nella pittura romana e raccogliere tutte le testimonianze sinora scoperte. Sicuramente un'esegesi completa della ritrattistica dipinta è, al momento, irrealizzabile, ma all'interno della tesi si sono raggiunti importanti obbiettivi per quanto riguarda la ricostruzione dei differenti utilizzi e dell'elaborazione di nuove ipotesi sulle iconografie specifiche all'interno del mondo romano riuscendo a contestualizzare queste opere in base a gruppi sociali, regioni e periodi cronologici. La difficoltà nello studio dei ritratti dipinti è risaputa e le frammentarie testimonianze a noi pervenute sono rari esempi di un fenomeno vastissimo. Oltre i problemi legati all'esiguità dei materiali, si unisce spesso un inadeguato studio dei contesti archeologici.

La tesi è ripartita in otto capitoli, ma la struttura del lavoro permette una divisa in cinque parti. Nella prima parte (cap. 1) si riepiloga la storia degli studi sulla ritrattistica dipinta e sul *corpus* dei ritratti del Fayum. Nella seconda parte (cap. 2) si analizzano le diverse tipologie di ritratti descritti dagli autori greci e romani, per comprendere quanto queste varietà abbiano influito sullo sviluppo della ritrattistica dipinta. Nella terza parte, che comprende i capitoli dal 3 al 7, vi è una presentazione e descrizione dei ritratti dipinti in base al loro contesto archeologico e l'origine geografica. Il capitolo 3 comprende tutti i ritratti dipinti parietali provenienti da contesti funerari del mondo romano; i capitoli seguenti presentano le opere in base alle tre regioni principali, dove è stato riscoperto il maggior numero di ritratti pittorici: la Campania (cap. 4), l'Egitto (cap. 5) e la Siria (cap. 6). La quarta parte della tesi (cap. 7) presenta una ricostruzione dello sviluppo della ritrattistica dipinta dalle origini sino alle manifestazioni pittoriche imperiali riportate dalle fonti antiche. Nell'ultima parte (cap. 8) si propone una sintesi delle conoscenze acquisite.

Nella tesi si analizza lo sviluppo nella pittura romana del ritratto, partendo dalla definizione proposta da Bianchi Bandinelli nell'Enciclopedia dell'arte antica:

«Col termine "ritratto" si intende correntemente la immagine di una determinata individuabile persona generalmente quale "figura cavata dal naturale", come suonava la definizione del Vocabolario toscano

*dell'Arte del Disegno di Filippo Baldinucci (Firenze 1681, p. 137):
cioè, presa dal vero.»¹*

La definizione proposta da Filippo Baldinucci impone la contemporaneità tra artista e soggetto, poiché l'artista deve riprendere dal vero il soggetto; in realtà non è raro riprodurre i ritratti a partire da altri ritratti o dover ricreare le fattezze di un soggetto dalle descrizioni fatte da un secondo individuo. Può accadere che tra i pochi esemplari a noi pervenuti vi siano alcuni ritratti postumi, cioè creati anni dopo la morte del soggetto; l'esiguità degli elementi ci obbliga a inserire nel *corpus* anche questa tipologia.

Gli ostacoli, per la comprensione dei soggetti, sono molteplici se si considera che alcuni personaggi risultano a volte rappresentati come eroi o dei. All'interno della tesi si è deciso di escludere i dipinti mitologici che presentano realismo nei tratti fisiognomici del viso; sono perciò estromessi tutti i "volti" di divinità ed eroi per i quali non si hanno prove certe del fatto che siano ritratti. Del resto possiamo immaginare che i pittori parietali romani, che lavorarono su scene mitologiche ben codificate dagli artisti greci, potessero inserire nei loro dipinti i volti dei loro modelli.

In alcuni casi ci si trova di fronte a pitture che raffigurano statue-ritratto, come nel caso del mausoleo dei *Voconii*, in cui i soggetti sono dipinti e riprodotti come ritratti statuari. Nelle decorazioni pittoriche, le riproduzioni di statue con soggetto divino e mitologico sono un genere pittorico ben attestato e che in alcuni casi sono stati utilizzati per ricostruire alcune forme statuarie oggi scomparse². Si sottolinea che, all'interno della tesi, si è cercato di utilizzare il meno possibile teorie riprese dallo studio della statuaria romana. La scelta ha un valore metodologico, in quanto si ritiene necessario separare nettamente i due campi di studio. Del resto, anche Plinio il Vecchio distingue le due arti in base ai materiali utilizzati, separandone, all'interno della sua opera la trattazione in due diversi libri. Non si voglia vedere ciò come un'inadempienza da parte mia, ma come una scelta consapevole di creare nuove strade per l'analisi delle pitture romane. Si ritiene che lo sviluppo di un'arte figurativa bidimensionale come la pittura abbia delle modalità e una cognizione ben

¹ BIANCHI BANDINELLI 1965, p. 695.

² Si veda ad esempio l'opera di Moormoran *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*. MOORMANN 1988.

diverse dalla scultura, la quale utilizza una forma rappresentativa a tre dimensioni. Nella pittura stessa, tecniche come il chiaro-scuro, la prospettiva e l'ombreggiatura sono traguardi raggiunti con grande fatica, sviluppati in secoli di studio. Queste stesse problematiche sfiorano, invece, in modo differente l'evoluzione della statuaria. Vi sono comunque dei casi in cui è stato necessario citare opere statuarie con caratteristiche simili alle pitture, cioè dove l'iconografia o la costruzione dell'immagine permettono un'analisi più accurata delle opere pittoriche.

Ranuccio Bianchi Bandinelli, della sua definizione di ritratto riconosce nell'arte antica tre "gradi" di ritratto: il primo è definito ritratto intenzionale, un approccio primitivo alla riproduzione plastica o pittorica di un individuo, l'opera non rassomiglia al soggetto, ma è un ritratto in quanto vi è l'intenzione di chi crea l'opera di riconoscervi l'individuo rappresentato³; il secondo tipo è definito ritratto tipologico, dove gli individui vengono rappresentati con particolari schemi figurativi e modelli in base alla loro estrazione sociale e la distinzione tra questi ritratti non avviene dalla particolarizzazione delle loro fisionomie, ma sono identificati spesso dalla presenza di un'iscrizione⁴; infine arriviamo all'ultimo tipo, il ritratto fisiognomico dove si riproducono con più verosimiglianza possibile i tratti fisiognomici del soggetto. Si riporta anche il pensiero di Metzler che propone invece un'altra classificazione: 1) il ritratto intenzionale, 2) ritratto idealizzato, 3) ritratto realistico⁵.

Le teorie di Metzler e Bianchi Bandinelli vedono la ritrattistica come un'evoluzione all'interno delle arti figurative e plastiche. Nel mondo della pittura romana, come vedremo dalle opere che si presenteranno, il ritratto tipologico-idealizzato e il ritratto fisiognomico convivono contemporaneamente e dipendono in realtà dalla qualità dell'artista e dalla ricchezza del committente. In alcuni ritratti le fisionomie sono così vaghe e schematiche che si identifica il personaggio solo grazie all'iscrizione del nome, mentre altri ritratti sono così vividi e realistici da riportare ogni particolare fisiognomico del soggetto; all'interno della tesi sono riportati quasi tutti i ritratti pittorici sinora identificati.

³ Per fare un esempio può essere inteso come ritratto intenzionale uno scarabocchio di bambino che riproduca un determinato soggetto

⁴ Un esempio del mondo arcaico greco può essere il *kouros*, un modello di rappresentazione statuaria in cui i nobili greci si riconoscevano e con il quale si facevano rappresentare

⁵ METZLER 1971, pp. 13-17.

In principio si era pensato di selezionare solo i ritratti “fisiognomici”, ma con lo svolgersi della tesi, ci si è accorti delle difficoltà dovute alla scelta limitata delle opere; come scegliere alcuni ritratti solo perché più realistici di altri, senza contare che per sapere se un ritratto è fisiognomico in teoria bisognerebbe essere sicuri delle caratteristiche fisiognomiche iniziali del soggetto, cosa impossibile. In più è evidente che nei ritratti di epoca imperiale, vi fossero degli “abbellimenti” e in parte nella pittura furono idealizzati alcuni tratti facciali; di ciò si ha testimonianza per esempio da un ritratto dell’Egitto romano. Dalla ricostruzione facciale fatta a partire dalla mummia⁶ (*fig. 1.b*) del ritratto nr. 40⁷ (*fig. 1.c*) si sono riscontrate alcune incongruenze tra il volto ricostruito e la pittura. Il soggetto nel dipinto ha i tratti caucasici, ma la ricostruzione facciale presenta accentuati tratti di origine africana⁸: il grande naso dalle narici larghe e le labbra lunghe e sottili sono infatti state alleggerite per rendere il volto più “romano”. Stessa cosa succede per esempio analizzando i ritratti della tomba dei Tre Fratelli di Palmira, dove i soggetti presentano un colorito rosa chiaro, quando in realtà dovevano avere la pelle scura in quanto semiti (caratteristica che ritroviamo ben rappresentata nel ritratto della famiglia di *Konon* I nel tempio delle divinità Palmirene). Del resto, il ritratto nell’arte non è una fotografia, ma la rielaborazione di un soggetto partendo dagli occhi dell’artista e in base alle preferenze della committenza.



Figura 1. a) Fotografia del volto della mummia AEIN 1425- *Ny Carlsbrg Glyptotek*. b) ricostruzione del volto originale della mummia AEIN 1425. c) ritratto in encausto su tavola AEIN 1425.

⁶ Mummia conservata al *Ny Carlsbrg Glyptotek*, inv. AEIN 1425; JØRGENSEN 2001, pp. 39-42 e 356, fig. 24, nr. 43.

⁷ Ritratto della mummia, inv. AEIN 1425; PETRIE 1911, p. 10; ZALOSCER 1961, pp. 16, 21, 39, 43, tav. 21; PARLASCA 1966, p. 20, nota 17, pp. 52, 66, 73, 100, tav. 16, nr. 1; PARLASCA 1969, p. 37, nr. 40; CORCORAN 1995, p. 16; BAILLY 1997, tav. IV; JØRGENSEN 2001, pp. 39-42 e 326, fig. 24, nr. 32.

⁸ JØRGENSEN 2001, p. 38, figg. 22-23.

CAPITOLO 1.

Aggiornamento degli studi

1.1. Gli studi del ritratto nella pittura romana

Gli studi sul ritratto nella pittura romana sono sempre stati alquanto ridotti, nonostante le continue scoperte in ambito archeologico; bisogna ammettere che ancora oggi questa tematica è pressoché sconosciuta a causa dei pochi rinvenimenti archeologici, al contrario della ritrattistica scultorea, che per ovvi motivi si è conservata sino ai nostri giorni. Sicuramente si può ricercare già nel XVI secolo una prima genesi degli studi della pittura murale romana con la riscoperta della *Domus Aurea*, dovuta alla fortuita ritrovamento di un'apertura sul versante del colle Oppio, che permetteva di accedere alle stanze affrescate. I giovani artisti romani iniziarono a scendere loro stessi nella grotta per poter studiare meglio le figure dipinte, artisti come il Pinturicchio, Raffaello e Michelangelo probabilmente si calarono ed ebbero la possibilità di vedere lo splendore della pittura romana⁹. Importanti studi furono compiuti anche dal Vasari, appartenente alla generazione successiva, che per comprendere l'arte antica studiò e tradusse i testi vitruviani¹⁰. Alla fine del XVI secolo, in questo fermento di amore per l'antico, si deve all'antiquario maltese Antonio Bosio la riscoperta delle catacombe nelle vie consolari di Roma. Nelle sue ricerche ed esplorazioni si fece accompagnare da disegnatori, che avevano il compito di riprodurre in immagini gli affreschi, i sarcofagi e altri oggetti rinvenuti nelle catacombe. Gli innumerevoli materiali furono pubblicati nel 1632, dopo la morte dell'antiquario, con il titolo di *Roma sotterranea*¹¹.

La pittura romana divenne una materia di studio dopo la riscoperta dei siti vesuviani nel corso del XVIII secolo. Il primo studioso di pittura antica e fondatore della moderna storia dell'arte, fu Johann Joachim Winckelmann che pubblicò i suoi studi nel testo *Geschichte der Kunst des Altertums* nel 1763¹². Winckelmann fondava le

⁹ VANDEMBERG 1984, p. 201.

¹⁰ VASARI 1550, cap. XVIII.

¹¹ BOSIO 1632.

¹² WINCKELMANN 1763.

sue teorie e ricostruzioni partendo da un confronto diretto dalla letteratura, più precisamente dalle *Naturalis Historia* di Plinio.¹³

Nel 1882 August Mau pubblicò il libro *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, che avrebbe iniziato una nuova via per gli studi della pittura muraria pompeiana e avviò la prima vera analisi delle pitture dei contesti pompeiani, codificando per la prima volta una suddivisione cronologica in quattro stili, detti per l'appunto stili pompeiani. Gli studi sulla pittura romana proseguirono a pari passo con le scoperte archeologiche, ma lasciando indietro la tipologia "il ritratto pittorico".

Nel 1889 Theodor Graf organizzò una prestigiosa mostra a Berlino con i ritratti di mummia, in supporto di legno, scoperti a er-Rubayat¹⁴. Queste opere sono cd. ritratti del Fayum, per la loro importanza, e monopolizzarono gli studi della ritrattistica dipinta futura. Il primo studioso a scrivere sui ritratti dell'Egitto romano, nel 1893, fu l'Egittologo Georg Ebers nel suo libro *The Hellenic Portraits from the Fayum at Present in the Collection of Herr Graf*¹⁵. Uno dei primi tentativi di scrivere un lavoro unitario sul ritratto dipinto fu compiuto da Wladimie De Grüneisen nel suo libro *Le portrait, traditions hellenistiques et influences orientales* nel 1911¹⁶. Nel primo capitolo della sua opera De Grüneisen porponeva una descrizione dell'importanza della fisionomia e dell'espressività del viso nel disegno, per poi proseguire con lo studio dei ritratti del Fayum, dei ritratti pompeiani e dei ritratti dipinti d'epoca medievale; nel suo libro vi è un primo sforzo di comprendere i cambiamenti della ritrattistica dipinta dall'ellenismo sino al medioevo partendo dalle fonti archeologiche. Nel 1922 venne pubblicato il lavoro di Salomon Reinach *Repertoire de peintures grecques et romaines*¹⁷ che per la prima volta mostrava in un unico volume, simile a un'enciclopedia, tutte le pitture conosciute del mondo greco-romano ed al suo interno esibiva insieme numerosi ritratti del mondo antico.

¹³ BIANCHI BANDINELLI 1969, p. 108.

¹⁴ BERGER 1985, p. 23.

¹⁵ EBERS 1893.

¹⁶ DE GRÜNEISEN 1911.

¹⁷ REINACH 1922.

Un altro trattato sul ritratto nella pittura si può far risalire a Giulio Emanuele Rizzo, che, nel primo fascicolo della pittura ellenistico romana, scrisse sui *Ritratti di età Ellenistica, in Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia*¹⁸. In questo volume Rizzo si soffermava sulla ritrattistica nella pittura ellenistica e presentava i ritratti su ceramica da Centuripe. Questi ritratti erano dipinti al centro di piatti fondi o brocche e furono scoperti, almeno così si pensava, a Centuripe, sito ellenistico-romano tra Enna e Catania. Contro l'autenticità dei reperti si scagliò Carlo Albizzati¹⁹, inimicandosi Rizzo che, a sua volta, cercò di screditarlo: si conoscono i sentimenti di inimicizia grazie alle lettere che Rizzo scrisse al suo collega Ranuccio Bianchi Bandinelli²⁰, contro Albizzati. Gli studi moderni hanno messo in evidenza che Rizzo aveva torto, in quanto i ritratti da Centuripe sono dei falsi, in cui si è riconosciuta la mano di Antonino Biondi noto falsario²¹. Sicuramente le ceramiche dipinte da Centuripe, con la lunga discussione sulla loro autenticità durata quasi settant'anni, rallentarono la ricerca della comprensione del ritratto di epoca ellenistica.

Nel 1953 Amedeo Maiuri pubblicò il suo studio *La peinture romaine*, in cui dedicò poche pagine alla tematica del ritratto nella pittura pompeiana²². Lo studioso affrontò il problema della ritrattistica nelle raffigurazioni mitologiche provenienti dai contesti vesuviani; per primo riconobbe nel cd. tondo di Saffo un ritratto fisiognomico e identificò l'importanza dell'iconografia con la presenza dell'*instrumentum scriptorium*, in cui i ritratti dei personaggi sono accompagnati da elementi legati al mondo della scrittura e della letteratura²³. Una delle opere più complete sulla pittura romana fu scritta da Maurizio Borda, nel 1958. L'autore divise in due parti la sua opera²⁴: nella prima fornì la descrizione dei sistemi decorativi, che comprendeva lo studio dei quattro stili pompeiani e l'individuazione degli stili successivi; una seconda parte era dedicata alle composizioni figurative,

¹⁸ RIZZO 1940.

¹⁹ ALBIZZATI 1942; ALBIZZATI 1948.

²⁰ Pubblicati in un articolo da Marcello Barbanera "False impressioni. La polemica sui "Tondi di Centuripe" tra Giulio Emanuele Rizzo e Carlo Albizzati"; BARBANERA 2003, pp. 79-98.

²¹ BIONDI 2014, p. 60.

²² MAIURI 1953, pp. 93-103.

²³ MAIURI 1953, p. 103.

²⁴ BORDA 1958.

nel quale cercava di spiegare tramite le evidenze archeologiche i gusti e lo sviluppo della pittura nella storia romana. Per ogni epoca Borda cercò di fornire, anche se molto brevemente, un piccolo inquadramento per alcune tipologie pittoriche, fra cui il ritratto. Nella sua trattazione inserì pitture provenienti da tutto l'Impero Romano, compreso le pitture di Dura Europos in un periodo storico in cui gli esperti dell'arte partica, come Rostovtzeff, ritenevano che la produzione pittorica durena non appartenesse al mondo romano.²⁵ I ritratti del Fayum, le pitture pompeiane, i dipinti dalle catacombe e le pitture provinciali iniziarono a essere collegate tra loro per delineare e comprendere il comune linguaggio della pittura romana.

Negli anni Sessanta Bianchi Bandinelli presenterà alcune teorie sullo sviluppo della ritrattistica romana, sia nella scultura che nella pittura. A lui si deve la definizione del termine *Ritratto* nell'*Enciclopedia dell'arte antica*²⁶ e nella sua opera *Roma. L'arte romana nel centro del potere*²⁷, nel capitolo sull'arte plebea presenta un interessante excursus su questa tematica²⁸. All'interno del complesso discorso sul ritratto romano, le esigue pitture sono schiacciate dall'abbondanza delle opere plastiche.

Per comprendere realmente la totale mancanza di studi sull'argomento basta analizzare gli interventi della seconda conferenza internazionale sul ritratto romano, tenutasi a Roma tra il 26 e il 30 settembre 1984. Su 68 comunicazioni presentate, solo una aveva come tematica il ritratto pittorico ed era la comunicazione fatta da Maria Nowicka dal titolo *Quelque remarques sur les portraits de momies*²⁹. Nonostante l'importanza e gli innumerevoli obbiettivi raggiunti in questa conferenza, nelle conclusioni Nenad Cambi, docente dell'Università di Zadar, riconobbe la mancanza dei contributi sul ritratto nella pittura³⁰. Nel 1991 Roger Ling pubblicò la sua opera dal titolo *Roman Painting*, una monografia sulla pittura

²⁵ Rostovtzeff nel suo articolo "Dura and the problem of Parthian art" riteneva che la produzione artistica riscoperta nel sito di Dura, fosse in realtà il riflesso dell'arte partica. ROSTOVITZEFF 1935. Per approfondire meglio la problematica si veda il paragrafo 6.I.

²⁶ BIANCHI BANDINELLI 1965, pp. 695-738.

²⁷ BIANCHI BANDINELLI 1969.

²⁸ BIANCHI BANDINELLI 1969, pp. 71-106.

²⁹ NOWICKA 1984

³⁰ *Quaderni* 1988, 116, p. 570.

romana, in cui comprendeva un piccolo paragrafo sul ritratto³¹, soffermandosi in breve sull'utilizzo del ritratto pittorico nella casa romana e propose un'analisi dei ritratti provenienti dai contesti vesuviani.

Nel 1993 Maria Nowicka scrisse la prima e unica monografia sul ritratto nella pittura antica³². Il libro, dal titolo *Le Portrait dans la Peinture Antique*, dopo un capitolo introduttivo sulle metodologie e definizioni, approfondiva la cronologia dei ritratti dei sovrani a partire dai tiranni greci fino agli ultimi imperatori romani del V secolo d. C.; nel secondo capitolo riportava i ritratti di personaggi famosi come atleti, generali, sapienti e artisti, unendo fonti letterarie e archeologiche. Nella terza parte scrisse sui ritratti privati e le loro tipologie: ritratto votivo, ritratto domestico, ritratto funerario, ritratto di mummia e ritratto commemorativo; nel quarto capitolo sono inserite altre tipologie di ritratto meno specifiche. Risulta evidente una ricerca accurata dell'arte pittorica greca e romana; si tratta sicuramente dell'opera sulla ritrattistica dipinta antica più completa mai scritta³³.

Uno degli interventi più interessanti riguardo al ritratto dipinto d'epoca repubblicana è stato fatto da Renaud Robert durante il convegno *Images Romaines dell'École normale supérieure*³⁴. Nell'articolo che ne è seguito, dal titolo *Quelque usages romains du portrait peint à l'époque médio-républicaine*, lo studioso francese espone alcuni utilizzi del ritratto repubblicano, partendo dalle fonti latine ricostruisce gli ambiti pubblici e privati delle autorappresentazioni pittoriche dei cittadini romani. Infine, Umberto Pappalardo in un breve articolo dal titolo *Il ritratto romano dipinto*, presenta una serie di pitture provenienti da Pompei ed Ercolano in cui individua le caratteristiche fisiognomiche che li caratterizzano come ritratti. Pappalardo riconosce e individua numerosi ritratti inseriti in pitture a tema mitologico, popolaresco e sacro.

³¹ LING 1991, pp. 157-159.

³² NOWICKA 1993

³³ Di ciò ne è convinto anche Jean-Charles Balty che recensì il libro per la rivista *l'Antiquité Classique*. L'autore su alcuni punti non si trova in accordo con Maria Nowicka, ciononostante ritiene che per la complessità del tema l'opera sia ben costruita; BALTY 1996, pp. 539-540.

³⁴ Convegno tenutosi all'École normale supérieure di Parigi dal 24 al 26 ottobre 1996, gli atti sono stati pubblicati nel 1999; *Images Romaines* 1999.

1.II. Scoperta e storia degli studi dei ritratti del Fayum

I cd. ritratti del Fayum³⁵ sono dei dipinti prodotti nell'Egitto romano per essere deposti sul viso dei defunti mummificati: dipinti su una tavola o su un sudario, a tempera e a encausto, sono una testimonianza straordinaria non solo dell'arte, ma anche della società e delle credenze della provincia d'Egitto.

Il più antico ritrovamento, ad opera di uno studioso europeo, è databile al 1615. Durante il suo viaggio verso l'India, Pietro della Valle scoprì due mummie con ritratto visitando il sito di Saqqara, in Egitto; le mummie e i ritratti entrarono così nelle sue collezioni e la scoperta, nonostante la pubblicazione parziale delle sue opere, non destò da subito l'interesse degli studiosi. L'artista riportò la notizia in alcune lettere inviate al suo amico Mario Schipano, che saranno raccolte e pubblicate solo nel 1843 nel libro di G. Gancia: *Viaggi di Pietro Della Valle il pellegrino, descritti da lui medesimo in lettere familiari all'erudito suo amico Mario Schipano, divisi in tre parti cioè: la Turchia, la Persia e l'India. Colla vita e ritratto dell'autore.*³⁶

Bisogna attendere l'anno 1889 perché il mondo accademico e il grande pubblico siano affascinati dai ritratti dell'Egitto romano. Nel 1887 dei *fellah* in er-Rubayat, mentre cercano tra le rovine del *sebbakh*³⁷, smuovendo il terreno scoprirono dodici fosse con all'interno delle mummie; queste presentavano, intrecciate tra le bende, dei ritratti realistici dipinti su tavola. I dipinti vennero inviati al Cairo da Ali

³⁵ HEYDMANN 1888; PETRIE 1889; EBERS 1893; BOTTI 1901; EDGAR 1905a; EDGAR 1905b; PETRIE 1911; PETRIE 1913; REINACH 1914; BRECCIA 1914; MASPERO 1915; PETRIE 1931; HINKS 1933; GOLDSHEIDER 1940; ZALOSCHER 1961; BIANCHI BANDINELLI 1965; PARLASCA 1966; PECK 1967; DAWSON, GRAY 1968; BIANCHI BANDINELLI 1969; PARLASCA 1969; ADRIANI 1970; HODJACHE 1971; SHORE 1972; GRIMM 1974; THOMPSON 1976; PARLASCA 1977; RAMER 1979; PARLASCA 1980; THOMPSON 1982; *El Fayyum* 1985; BORG 1995; CORCORAN 1995; DOXIADIS 1995; BORG 1996; BAILLY 1997; DASZEWSKI 1997; *Égypte Romaine* 1997; *Fayum* 1997; *Portraits and Masks* 1997; AUBERT CORTOPASSI 1998; GERMER 1998; SEIPEL 1998; *Tesori Egizi* 1998; BORG 1999; PARLASCA-SEEMAN 1999; FRECCERO 2000; WALKER 2000; JØRGENSEN 2001; ZANKER 2002; PARLASCA 2003; STRUDWICK 2003; GEOFFROY, SCHNEITER 2004; RIGGS 2005; CORBELLI 2006; BUSSI 2008; *Portraits funéraires* 2008; ROBERTS 2008; CORCORAN, SVOBODA 2010; *L'Orient romain* 2012.

³⁶ GANCIA 1843.

³⁷ *Sebbakh*, "ovvero fango nilotico arricchito con sostanze organiche prodotte dall'uomo e dagli animali e per questo ricco di nitrati e di sali di potassio 20. Lo si trovava concentrato tra le rovine degli antichi insediamenti, nelle antiche discariche, ma anche nelle strade, nei cortili delle case e nei mattoni crudi, costituiti da limo del Nilo mischiato con paglia, con cui erano costruiti la maggior parte degli edifici." Si veda DAVOLI 2008, p. 107-108.

(famoso venditore di antichità egizie) che in breve tempo trova un eccellente acquirente: l'antiquario Theodor Graf³⁸. Le ricerche di questi manufatti continuarono ad arricchire la collezione dell'austriaco, fin quando nel 1889 Graf organizzò una prestigiosa mostra a Berlino con 96 ritratti di er-Rubayat³⁹. Il primo studioso a scrivere sui ritratti dell'Egitto romano, nel 1893, fu l'Egittologo Georg



Figura 2. Locandina della mostra tenuta da Teodor Graf a Vienna.

Ebers nel suo libro *The Hellenic Portraits from the Fayum at Present in the Collection of Herr Graf*⁴⁰; il testo fu fortemente sponsorizzato e influenzato dal Graf⁴¹. Ebers riteneva valida l'interpretazione del collezionista austriaco, secondo cui nei dipinti erano rappresentati i principi Lagidi ed erano d'epoca tolemaica⁴². Per l'egittologo le opere erano state quindi prodotte nel II secolo a.C.: “*The second Century before Christ considered as period of the Portrait Mummies*”⁴³. Queste interpretazioni erano fortemente suggestionate dall'ottima qualità delle opere di er-Rubayat, ritenute di

produzione greco-macedone; in queste teorie, come scritto in precedenza, si può riconoscere un'astuta trovata commerciale del collezionista Graf, che dopo il 1889 iniziò a vendere i ritratti.

Tra i primi studiosi che rifiutarono le teorie di Ebers troviamo Richard Graul⁴⁴, che riconobbe per primo nei soggetti ritratti le mode e del vestiario databili all'epoca

³⁸ BERGER 1985, p. 23.

³⁹ BERGER 1985, p. 23.

⁴⁰ EBERS 1893.

⁴¹ BERGER 1985, p. 23.

⁴² EBERS 1893, p. 41.

⁴³ EBERS 1893, p. 49.

⁴⁴ Teorie espresse nel testo “*Antiken Porträgemälde*”

romana. Una seconda ipotesi, oltre al vestiario, a sostegno della sua tesi era che i soggetti rappresentati non potevano essere di sangue reale, in quanto le necropoli del Fayum distavano troppo dalla capitale di Alessandria.

Nello stesso periodo Flinders Petrie pubblicò i primi dati di scavo della necropoli di Hawara dove scoprì numerosi ritratti su tavola: all'egittologo inglese si deve la prima suddivisione e studio delle differenti tecniche di decorazioni delle mummie. Questi resoconti di scavo furono pubblicati nel 1889 e dallo studio dei contesti ritenne, come il Graul, che le i ritratti erano di epoca romana⁴⁵. Petrie riconobbe quattro principali tipologie decorative di mummie che, a suo parere, si erano succedute dal periodo tolemaico a quello romano: le mummie con sarcofago antropomorfo senza decorazioni, le maschere in gesso dai ritratti naturalistici decorate in stile egizio, le maschere in cartapesta di stile greco e, infine, le mummie con ritratti dipinti posti sul viso. Sosteneva che i ritratti su tavola fossero l'ultima fase evolutiva delle decorazioni funerarie dei sarcofagi di epoca ellenistico-romana.

Secondo Petrie le prime tre tipologie coprono tutto il periodo lagide fino al I secolo a.C., mentre i ritratti su mummia potevano datarsi tra l'inizio del II sec. d. C. e la metà del III sec. d.C. Nel 1911 pubblica un'interessante raccolta di ritratti del Fayum, nella quale presenta le sue ultime teorie. Nel testo suddivide lo stile pittorico dei dipinti in tre fasi cronologiche: *"So in general terms we should place the Hawara portraits of good work 100-150 A.D., medium 150-200 A.D., poor 200-250 A.D., thus closely agreeing with general art of that age."*⁴⁶. Graul, in contrapposizione con l'archeologo inglese, si opporrà al pensiero di evoluzione stilistica dei dipinti, per lo studioso infatti la qualità dell'esecuzione di una pittura non aveva alcun rapporto con la sua datazione *"l'excellence n'a jamais redouté la comparaison avec l'infériorité"*.⁴⁷ Le ricerche di Petrie portarono alla definizione del metodo di studio stilistico di cui si dirà nei prossimi paragrafi. Rifacendosi agli studi di iconografia romana, per quanto riguardava gli uomini, Petrie distingueva i non barbati, databili al periodo precedente il regno di Adriano, e i barbati, databili

⁴⁵ PETRIE 1889.

⁴⁶ PETRIE 1911, p. 14.

⁴⁷ BORG 1995, p. 229.

dall'impero di Adriano in poi⁴⁸. La posizione di Petrie sulla datazione si accordava con gli studi del Graul, entrando in disaccordo con le posizioni di Ebers, fervente sostenitore della datazione preromana.

Negli ultimi anni dell'ottocento Heinrich Heydemann, famoso storico d'arte ed esperto di iconografia ellenistica, intervenne nel dibattito sui ritratti. Secondo lo studioso tedesco il *balteus*, bandoliera di pelle per sostenere il fodero della spada, che nei ritratti degli "ufficiali" è portato sulla spalla e non alla vita, appartiene alla tradizione macedone⁴⁹; ciò, a suo dire, avvalorava la datazione ad epoca tolemaica dei dipinti.

All'inizio del Novecento nell'articolo *On the Dating of the Fayum Portraits*⁵⁰ Campbell Cowan Edgar espone le sue teorie sui ritratti. Lo scozzese riteneva, in antitesi con Heydemann, che il *balteus* sulla spalla destra fosse un'usanza anche romana e cita, a riprova di questa iconografia, le rappresentazioni di soldati sulla colonna traiana; nei suoi studi inserisce la tematica dell'iconografia del fanciullo: sottolineata dalla presenza del "boccolo giovanile". Edgar riteneva i ritratti opere di epoca romana, identificando per la prima volta, all'interno delle rappresentazioni dei soggetti, mode di epoca giulio-claudia e flavia. Lo studioso fu molto critico anche nei confronti di Petrie, rifiutando la sua distinzione dello sviluppo cronologico delle quattro tipologie di mummie e sostenendo che tali non forme avevano differenze cronologiche, ma regionali. La nuova cronologia proposta da Edgar è riconosciuta e confermata da Salomon Reinach⁵¹ e Paul Buberl⁵² nei loro cataloghi sui ritratti del Fayum. I due studiosi ritennero valide le teorie dello sviluppo stilistico in accordo con le teorie di Petrie, contrarie al pensiero di Graul⁵³. In più Reinach aggiunse una quinta tipologia: quella dei sudari dipinti, databile alla fine del III secolo d.C. L'archeologo Heinrich Drerup, nel 1933, fu il primo a creare un metodo iconografico per datare i ritratti: presentato nella pubblicazione *Die Datierung der Mumienporträts*. Comparando i dipinti dell'Egitto romano con i

⁴⁸ BORG 1995, p. 230.

⁴⁹ HEYDMANN 1888.

⁵⁰ EDGAR 1905a.

⁵¹ REINACH 1922.

⁵² BUBERL 1922.

⁵³ BORG 1995, p. 230.

ritratti della statuaria in marmo prodotti in epoca imperiale, cercò di dividere in fasi cronologiche lo sviluppo delle mode delle acconciature dei capelli e delle barbe. L'innovativo lavoro di Drerup creò il primo valido strumento che permetteva di datare tutti i ritratti dipinti su mummia⁵⁴. Il lavoro di Drerup fu magistrale e un punto fondamentale per lo studio dei "ritratti del Fayum", ma come spesso accade per i pionieri negli studi scientifici, le sue teorie oggi sono state superate. Le opere di statuaria utilizzate come metro di comparazione, infatti, hanno una cronologia incerta; le datazioni dei busti e delle teste in marmo scolpite dal III al IV secolo d.C. hanno una datazione tutt'oggi molto discussa. Con il lavoro di Drerup si ha il *range* cronologico definitivo per la produzione dei ritratti di mummia, dall'epoca tiberiana (terzo decennio del I secolo d.C.) fino al 392 d.C., anno in cui Teodosio, con l'editto di Tessalonica, vietò la pratica della mummificazione⁵⁵.

La questione della datazione verrà ripresa nel 1966 da Klaus Parlasca nel libro *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*; Parlasca non si sofferma sullo stile e sulle date, ma affronta la problematica partendo dall'analisi delle singole opere o dallo studio di ristretti gruppi in un contesto più ampio. Da questo nuovo approccio nascerà la colossale opera in quattro volumi *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano* (I volume, 1969; II volume, 1977; III volume, 1980; IV volume, 2003), nella quale studierà e analizzerà più di mille ritratti prodotti in epoca romana in Egitto. Il lavoro di Parlasca è stato tanto semplice nell'intuizione quanto difficile nella realizzazione, frutto di quarant'anni di studi della ritrattistica dipinta dell'Egitto romano; prima della sua opera i cataloghi erano divisi per musei o per collezioni, uno dei motivi per cui le considerazioni sui ritratti erano spesso fatte sulle raccolte più conosciute o con numeri limitati di dipinti.⁵⁶ Parlasca partì dal lavoro del Drerup e cercò di perfezionare il metodo di comparazione delle acconciature di barba e capelli.

Nonostante Parlasca sia uno dei massimi esperti dei ritratti del Fayum, il suo colossale lavoro non fu esente da critiche: all'uscita del terzo volume del

⁵⁴ BORG 1995, p. 231.

⁵⁵ THOMPSON 1976, p. 10.

⁵⁶ BORG 1995, p. 231.

*Repertorio*⁵⁷, Hans Jucker mise in dubbio l'interpretazione di alcuni dipinti proposta dall'autore; Jucker riteneva che i volti datati da Parlasca ad epoca costantiniana (inizi IV secolo d.C.) fossero databili al II secolo d.C.⁵⁸. "L'errore" di Parlasca, secondo Jucker, è dato dalla sbagliata datazione dei busti in marmo, utilizzati per la comparazione dello studio delle mode e delle acconciature; Jucker riconosce che molti elementi stilistici che, negli anni '80, si ritenevano essenzialmente solo tardo antichi, in realtà possono essere datati al II secolo d.C.⁵⁹ Queste similitudini stilistiche sono dovute ad una precisa scelta propagandistica di Costantino il Grande, che volle riprendere mode del II secolo d.C., il secolo d'oro dell'impero romano. A riprova della tesi sostenuta, Jucker cita tra queste mode l'acconciatura femminile detta "a turbante", che consiste nel legare in lunghe trecce i capelli per poi farle girare aderenti intorno alla testa. Per Jucker l'acconciatura "a turbante" è originaria del regno di Adriano e sarà ripresa in epoca costantiniana, per Parlasca invece è una moda tarda, del IV secolo d.C. Come già detto in precedenza la ritrattistica a tutto tondo di III-IV secolo d.C. è tutt'oggi molto discussa e in parte sconosciuta⁶⁰.

Un altro interessante problema legato alla cronologia dei dipinti riguarda i criteri di studio dei dipinti cd. metodo stilistico; né Drerup né Parlasca affrontano la questione nei loro testi: *malheureusement, aucun des deux n'a développé ses idées sur la question*⁶¹.

Il pensiero di Petrie sull'evoluzione della ritrattistica dei dipinti di Hawara è la base di questo metodo (*good, medium and poor*), nel quale si ritiene che lo sviluppo qualitativo di questa arte sia una parabola discendente dal grande naturalismo e dalla profondità del I e II secolo d.C., fino all'astrattismo "piatto" del III-IV secolo d.C. Un altro importante studioso, a noi contemporaneo, David L. Thompson, riassume così il cambiamento stilistico:

⁵⁷ PARLASCA 1980.

⁵⁸ JUCKER 1984.

⁵⁹ BORG 1995, p. 231.

⁶⁰ BORG 1995, p. 232.

⁶¹ BORG 1995, p. 232.

«That the painting art as a whole, at least in the Fayum, evolved generally throughout the period concerned, from the subtle naturalism of the best early portraits to the linear and cartoon-like abstractions seen in many of the latest production.»⁶²

Tra i contributi per il miglioramento della datazione va citata l'opera di Barbara Borg del 1996 "*Mumienporträts*"; nel suo lavoro divide, all'interno dei primi tre secoli dell'era cristiana, in sei *range* cronologici le mode femminili e in cinque quelle maschili, cercando di perfezionare i criteri di datazione del metodo di studi avviato dal Drerup. Sempre alla studiosa si deve un interessantissimo articolo edito nel 1995 *Problèmes dans la datation des portraits de momie* che affronta le problematiche esposte in questo paragrafo.

⁶² THOMPSON 1976, p. 11.

CAPITOLO 2.

Alle origini della ritrattistica dipinta a Roma: costumi e tradizioni pittoriche nella letteratura latina

2.1. L'*imago clupeata* e i tondi dipinti.

Tra le tematiche rilevanti per la ricerca e lo studio del ritratto antico in ambito romano si annovera l'*imago clupeata*⁶³. Questa rappresentazione consta in un ritratto racchiuso in uno scudo, utilizzato sia in scultura (marmo e metalli) che in pittura. Il riferimento di questa tipologia decorativa si ritrova nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio:

*«Verum clupeos in sacro vel publico dicare privatim primus instituit, ut reperio, Appius Claudius, qui consul P. Servilio fuit anno urbis CCLVIII. Pousuit enim in Bellonae aede maiores suos; placuitque in excelso spectari et titulos honorum regi; decora res, utique si liberum turba parvulis imaginibus ceu nidum aliquem subolis pariter ostendat, queles clupeus nemo non gaudens favensqueaspicit. Post eum M Aemilius collega in consulato Q. Lutatii non in basilica modo Aemilia verum et domi suae posuit, id quoque Martio exemplo.»*⁶⁴

«Trovo comunque che il primo a dedicare specificamente in luogo sacro o pubblico medaglioni sia stato Appio Claudio che fu console con Publio Servilio nell'anno 259 di Roma (495 a. C.). Pose infatti nel Tempio di Bellona i suoi antenati e volle che fossero in bella vista, situandoli in posizione elevata, e che si leggessero fino le iscrizioni delle cariche: spettacolo magnifico specialmente quando una corona di figli con le loro piccole immagini, mostri, in un solo colpo d'occhio, quasi il nido della stirpe: e nessuno può osservare questi medaglioni senza gioia e approvazione. Dopo di lui Marco Emilio, collega nel

⁶³ Plin. N. H., XXXV, 12-13; BOLTEN 1937; BECATTI 1959; BIANCHI BANDINELLI 1969, pp. 90-91; CROISILLE 1985, pp. 134 e 138; CORSO 1988; MUGELLES 1988; BETTINI 1992; CHIOFFI 1993, p. 191; SAURON 1994, pp. 62-78; HUMM 1996, p. 739; SEHLMAYER 1999 p. 132; FERRI 2000, p. 149; PAPINI 2004a, p. 198.

⁶⁴ Plin. N. H., XXXV, 12-13.

consolato di Quinto Lutazio (78 a. C.), li pose non solo nella basilica Emilia ma anche a casa sua, sempre seguendo un uso militare.»⁶⁵

Plinio riporta che *Appius Claudius*, console nel 495 a.C.⁶⁶ con P. Servilio, fu il primo a porre dei ritratti clipeati dei suoi avi all'interno del tempio di Bellona e che, successivamente, Quinto Lutazio fece lo stesso ponendo altri ritratti dei suoi avi nella basilica Emilia. La notizia su *Appius Claudius* che Plinio ci dona in questo testo, purtroppo non è da considerarsi corretta, in quanto il Tempio fu votato *Appius Claudius Caecus* nel 296 a.C. dopo una vittoria sugli Etruschi. Questa informazione è riportata da Livio:

«Dicitur Appius in medio pugnae discrimine, ita ut inter prima signa manibus ad caelum sublatis conspiceretur, ita precatus esse: «Bellona, si hodie nobis uictoriam duis, ast ego tibi templum uoueo.»»⁶⁷

«Si dice che Appio, proprio nel momento decisivo della battaglia, dopo aver levato le mani al cielo in modo da essere veduto tra le prime file, così pregasse: “O Bellona, se oggi ci dai la vittoria, io da parte mia ti prometto in voto un tempio”.»⁶⁸

Ripreso dai *Fasti* di Ovidio:

*«hac sacrata die Tusco Bellona duello
dicitur et Latio prospera semper adest.
Appius est auctor, Pyrrho qui pace negata
Multus animo vidit, lumine captus erat
Prospicit a templo summum brevis area Circum,
Est ibi non parvae parva columna notae»»⁶⁹*

⁶⁵ MUGELLES 1988, pp. 303-305.

⁶⁶ “*anno urbis CCLVIII*”

⁶⁷ Liv., X, 19, 17-18.

⁶⁸ SCANDOLA 1963, pp. 301-303.

⁶⁹ Ov. Fast., VI. 201-206.

«Si dice che in quel giorno nel conflitto con i Tusci fu consacrato un tempio a Bellona, che sempre assiste propizia il Lazio. Fondatore ne fu Appio, nel quale negando la pace a Pirro, molto vide con l'animo, egli privo di vista. Un breve spazio aperto guarda dal tempio la sommità del Circo: ivi è posta una piccola colonna di non piccolo significato»⁷⁰

Non è possibile quindi che *Appius Claudius* console nel 495 a.C. abbia dedicato questi ritratti clipeati nel Tempio di Bellona, che sarà costruito due secoli più tardi. Questo errore di Plinio ha creato un quesito storico-letterario: a quale *Appius* si riferisce davvero l'autore latino?⁷¹

All'interno del dibattito si trovano due posizioni differenti. Nella prima tesi alcuni studiosi, come Friedrich Münzer, Silvio Ferri, Ranuccio Bianchi Bandinelli e Laura Chioffi, ritengono che si tratti di *Appius Claudius Pulcher* console nel 79 a.C. con *P. Servilius Vatia Isaurus*⁷²; si pensa che Plinio si sia confuso sul nome dell'anno consolare, poiché nei due casi, sia nel 495 a.C. che nel 79 a.C., i consoli sono omonimi: Appio Claudio e Publio Servilio. Nella seconda ipotesi sostenuta da Jean-Michel Croisille, Michel Humm, Markus Sehlmeier e Massimiliano Papini, si ritiene che Plinio si riferisca ad *Appius Claudius Caecus*⁷³, colui che dedicò il Tempio di Bellona; secondo gli studiosi all'interno del tempio appena costruito, che nasce effettivamente come santuario della famiglia Claudia, furono inseriti i ritratti della *gens*. Dal punto di vista storico sembrerebbe più probabile che Plinio scriva di *Appius Claudius Pulcher*. L'autore deve aver ripreso la notizia delle *Imagines Clupeates* con segnati i due consoli Appio e Servilio, ma ha ritenuto che si trattasse dei più antichi omonimi, più conosciuti storicamente. In più questa datazione coinciderebbe cronologicamente con la seconda testimonianza, essendo un contemporaneo di Quinto Lutazio Catulo, che quindi imitò *A. Claudius Pulcher* pochi anni dopo; nel caso si trattasse di *A. Claudius Caecus*, Lutazio Catulo sarebbe stato il secondo romano, difficile pensare che le altre *gens* romane abbiano aspettato tanto a creare dei santuari dove esporre i ritratti familiari. Sempre dello stesso

⁷⁰ CANALI 1997, pp. 455-457.

⁷¹ SAURON 1994, p. 63.

⁷² MÜNZER 1897, p. 125; BIANCHI BANDINELLI 1969, p. 90; CHIOFFI 1993, p. 191; FERRI 2000, p. 149.

⁷³ Molti autori identificano il dedicatario degli scudi con *A. Claudius Caecus*, si veda CROISILLE 1985, pp. 134 e 138; HUMM 1996, p. 739; SEHLMAYER 1999 p. 201; PAPINI 2004 I, p. 198.

periodo sarebbe una serie di *imagines clupeates* fatte eseguire dai greci in onore di alcuni magistrati romani, tra cui Cicerone⁷⁴.

Per quanto riguarda la seconda parte del testo si ritrova Lucio Emilio Lepido console nel 78 a.C. con Quinto Lutazio Catulo, che pose a sua volta dei ritratti clipeati dei suoi avi sia nella Basilica Emilia sia nella propria casa. Plinio intende l'*imago clupeata* come un ritratto racchiuso all'interno di uno scudo, esso può essere sia scolpito in rilievo sia dipinto. Alcuni autori, come il Sehlmeier⁷⁵, ritengono che gli scudi dedicati da A. *Claudius* fossero dipinti, tesi che secondo Papini andrebbe scartata in quanto i clipei erano esposti all'esterno del tempio⁷⁶. L'ambiguità d'interpretazione è dovuta anche alla scelta di Plinio di inserire questi ritratti nel XXXV libro della sua opera che è dedicato alla pittura, soffermandosi però sulla tradizione della produzione plastica di questi scudi.

Di *imago clupeata* nella pittura romana esistono pochi esemplari, inseriti nelle pitture con raffigurazioni architettoniche nell'atrio 14 della Villa di Poppea, si tratta di pitture di secondo stile prima fase,⁷⁷ e nella casa dell'Impluvio di Pompei: nel primo esempio degli scudi con ritratto in bassorilievo appesi a delle mura; nel secondo affresco degli scudi con teste in bassorilievo, di colore metallico, appese su un colonnato⁷⁸. In questi casi le pitture riproducono degli scudi in bassorilievo. Dal punto di vista culturale l'insieme delle *imagines clupeates* non è diverso dagli *armaria* pieni di maschere di cera dei defunti⁷⁹, ma anzi nacquero dall'esigenza di moltiplicare ed esporre al pubblico gli illustri avi dei potenti politici romani. L'evoluzione dello "*ius imaginum*" che portò i ritratti clipeati fuori della *domus* nobiliare (sfera privata) per poterle esporre nei templi e nelle basiliche (sfera pubblica), avvenne solo nella prima metà del I secolo a.C., quando per primo Appius *Claudius Pulcher* decise di dedicare i clipei in un luogo sacro. La testimonianza su A. *Claudius* storicamente collima perfettamente con i cambiamenti politici che sconvolsero il I secolo a.C. Se la datazione della testimonianza di Plinio è corretta, anche se in parte deriva dal suo errore nel confondere i due componenti della *gens*

⁷⁴ Macr. Sat., II, 3, 4; SAURON 1994, p. 63.

⁷⁵ SEHLMAYER 1999 p. 132.

⁷⁶ PAPINI 2004 I, p. 198.

⁷⁷ CROISILLE 2005, p. 248.

⁷⁸ BIANCHI BANDINELLI 1969, pp. 90-91.

⁷⁹ POLYB. *Hist.*, Liber VI, 53.

Claudia, la prassi dell'esposizione di immagini clipeate in pubblico è databile solo al I secolo a.C. Non si può quindi ritenere che il ritratto fisiognomico derivi da questa tipologia.

Dei ritratti dipinti romani ne sono pervenuti alcuni iscritti all'interno di cerchi, i cd. tondi o ritratti *in orbe*. Questa tipologia discende probabilmente dall'appiattimento dello scudo in cui sono inserite le *imagines clupeatas*; infatti già autori come Becatti⁸⁰ e Bianchi Bandinelli⁸¹ intesero il cerchio come l'esemplificazione di uno scudo. Alcuni di questi esemplari si ritrovano nei contesti vesuviani, tra cui il più noto è la serie dei "poeti", come il famoso dipinto detto di "Saffo". La scelta di rappresentare i ritratti dipinti circoscritti in tondi non è casuale ma un richiamo alla più antica tradizione dei *clupei*.

L'utilizzo dei clipei figurati è ben attestato nelle sculture dei sarcofagi scultorei di II e III secolo d.C. Il tipo del ritratto *in orbe* sorretto dalla vittoria si trova in alcuni sarcofagi decorati a bassorilievo nel quale è raffigurato un clipeo sorretto da demoni alati. Due di questi sarcofagi sono conservati al Museo Nazionale Romano: il sarcofago con ritratto femminile all'interno di una corona⁸² e il sarcofago con clipeo sostenuto da geni alati⁸³. I sarcofagi a cassa rettangolare erano spesso prodotti in serie dai laboratori scultorei che successivamente vi aggiungevano i particolari richiesti dal committente; questa tipologia scultorea⁸⁴ in particolare prevedeva anche la presenza di iscrizioni all'interno del clipeo al posto del ritratto. La scelta era dovuta sia al gusto del compratore, ma anche alle risorse economiche; bisogna ritenere che un sarcofago con ritratto clipeato fosse più costoso di uno con iscrizione clipeata. Di queste iscrizioni clipeate vi sono numerosi esemplari, tra cui il sarcofago di *P. Flavius Alexander*⁸⁵ e quello di *Ulpia Domnina*⁸⁶, nel primo due eroti

⁸⁰ BECATTI 1959.

⁸¹ BIANCHI BANDINELLI 1969, p. 89.

⁸² Sarcofago con imago della defunta entro una corona sorretta da eroti, conservato al museo Nazionale Romano, (senza numero d'inventario e non si conosce la provenienza), in MUSSO 1981, pp. 98-99.

⁸³ Sarcofago con ritratto entro clipeo sostenuto da due geni alati sopra Oceano e Tellus e con gruppo di Achille e Chirone alle estremità, Conservato al museo Nazionale Romano, nr. inv. 124735, in SAPELLI 1981, pp. 90-92.

⁸⁴ Con ritratto in tondo sorretto da demone alato.

⁸⁵ Sarcofago con eroti di P. Flavius Alexander, conservato al museo Nazionale Romano; nr. inv. 226119; DAYAN, MUSSO 1981a, pp. 48-49.

⁸⁶ Sarcofago di Ulpia Domnina con Nikai clipeofore, conservato al museo Nazionale Romano; nr. inv. 125891; DAYAN, MUSSO 1981b, pp. 86-88.

sostengono il medaglione con l'iscrizione dedicata alla defunta *P. Flavius Alexander*; nel secondo due vittorie sostengono una corona di foglie di quercia con all'interno l'iscrizione per *Ulpia Domnina*.

2.II. Le *imagines maiorum*

Nel mondo romano esiste un costume funerario del patriziato che viene spesso messo in stretto rapporto con la genesi del ritratto dipinto: le *imagines maiorum*⁸⁷. Nelle fonti latine sono numerosi i riferimenti alle “*imagines maiorum*” (ritratti degli antichi), effigi degli antenati riprodotte in cera da un calco preso dal volto del defunto; questa usanza ha una dualità d'uso che lo rende particolarmente interessante per lo studio antropologico della cultura romana. Infatti, le maschere erano sia adoperate nella processione funeraria di un singolo familiare, sia venerate e conservate in un piccolo luogo di culto all'interno della *domus*. Secondo Leila Nista questo rito rientra nella sfera privata del patriziato romano ed esclude il contesto pubblico⁸⁸. In realtà si deve ritenere che le maschere avessero per l'appunto un duplice utilizzo, in parte privato in quanto calchi “ricordo” per i familiari dei defunti, in parte pubblico poiché portate in processione⁸⁹.

Le due principali testimonianze si ricavano dalle *Storie* di Polibio e dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio. La più completa descrizione del rito funebre e sull'utilizzo delle maschere è fornita da Polibio:

«[1] ὅταν γὰρ μεταλλάξῃ τις παρ' αὐτοῖς τῶν ἐπιφανῶν ἀνδρῶν, συντελουμένης τῆς ἐκφορᾶς κομίζεται μετὰ τοῦ λοιποῦ κόσμου πρὸς τοὺς καλουμένους ἐμβόλους εἰς τὴν ἀγορὰν ποτὲ μὲν ἐστὼς ἐναργής, σπανίως δὲ κατακεκλιμένος. [2] περίρξ δὲ παντὸς τοῦ δήμου στάντος, ἀναβὰς ἐπὶ τοὺς ἐμβόλους, ἂν μὲν υἱὸς ἐν ἡλικίᾳ καταλείπεται καὶ τύχῃ παρών, οὗτος, εἰ δὲ μή, τῶν ἄλλων εἴ τις ἀπὸ γένους ὑπάρχει, λέγει περὶ τοῦ τετελευτηκότος τὰς ἀρετὰς καὶ τὰς ἐπιτετευγμένας ἐν τῷ ζῆν πράξεις. [3]

⁸⁷ DIOD. SIC., *Bib. Hist.*, 31, 25, 2; Plaut. *Amph.*, vv 459-461; Plb., VI, 53; Sall. *Jug.*, IV, 6; Val. Max., V, 8, 3; CONSTANT 1935, pp. 475-476; VLAD BORRELLI 1961; BIANCHI BANDINELLI 1969, p. 90; ANDERSON, NISTA 1988, p. 33; BETTINI 1991; ROBERT 1998, p. 77; FERRI 2000; PARATORE 2011, p.80; SAURON 2013.

⁸⁸ ANDERSON, NISTA 1988, p. 33.

⁸⁹ Bisogna immaginare le processioni funebri dell'élite romana come veri e propri eventi pubblici, testimonianze della grandezza passata e presente della *gens*.

δι' ὧν συμβαίνει τοὺς πολλοὺς ἀναμνησκομένους καὶ λαμβάνοντας ὑπὸ τὴν ὄψιν τὰ γεγονότα, μὴ μόνον τοὺς κεκοινωνηκότας τῶν ἔργων, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἐκτός, ἐπὶ τοσοῦτον γίνεσθαι συμπαθεῖς ὥστε μὴ τῶν κηδευόντων ἴδιον, ἀλλὰ κοινὸν τοῦ δήμου φαίνεσθαι τὸ σύμπτωμα. [4] μετὰ δὲ ταῦτα θάψαντες καὶ ποιήσαντες τὰ νομιζόμενα τιθέασι τὴν εἰκόνα τοῦ μεταλλάξαντος εἰς τὸν ἐπιφανέστατον τόπον τῆς οἰκίας, ξύλινα ναῖδια περιτιθέντες. [5] ἡ δ' εἰκὼν ἐστὶ πρόσωπον εἰς ὁμοιότητα διαφερόντως ἐξεργασμένον καὶ κατὰ τὴν πλάσιν καὶ κατὰ τὴν ὑπογραφὴν. [6] ταύτας δὴ τὰς εἰκόνας ἔν τε ταῖς δημοτελέσι θυσίαις ἀνοίγοντες κοσμοῦσι φιλοτίμως, ἐπὶ τε τῶν οἰκείων μεταλλάξει τις ἐπιφανής, ἄγουσιν εἰς τὴν ἐκφορὰν, περιτιθέντες ὡς ὁμοιοτάτοις εἶναι δοκοῦσι κατὰ τε τὸ μέγεθος καὶ τὴν ἄλλην περικοπήν. [7] οὗτοι δὲ προσαναλαμβάνουσιν ἐσθῆτας, ἐὰν μὲν ὕπατος ἢ στρατηγὸς ἢ γεγονώς, περιπορφύρους, ἐὰν δὲ τιμητής, πορφυρεῖς, ἐὰν δὲ καὶ τεθριαμβευκῶς ἢ τι τοιοῦτον κατεργασμένος, διαχρύσους. [8] αὐτοὶ μὲν οὖν ἐφ' ἁρμάτων οὗτοι πορεύονται, ῥάβδοι δὲ καὶ πελέκεις καὶ τᾶλλα τὰ ταῖς ἀρχαῖς εἰωθότα συμπαρακεῖσθαι προηγείται κατὰ τὴν ἀξίαν ἐκάστῳ τῆς γεγενημένης κατὰ τὸν βίον ἐν τῇ πολιτείᾳ προαγωγῆς ὅταν δ' ἐπὶ τοὺς ἐμβόλους ἔλθωσι, [9] καθέζονται πάντες ἐξῆς ἐπὶ δίφρων ἐλεφαντίνων. οὗ κάλλιον οὐκ εὐμαρὲς ἰδεῖν θέαμα νέῳ φιλοδόξῳ καὶ φιλαγάθῳ, [10] τὸ γὰρ τὰς τῶν ἐπ' ἀρετῇ δεδοξασμένων ἀνδρῶν εἰκόνας ἰδεῖν ὁμοῦ πάσας οἶον εἰ ζώσας καὶ πεπνυμένας τίν' οὐκ ἂν παραστήσαι; τί δ' ἂν κάλλιον»⁹⁰

«[1] Quando muore un qualche illustre cittadino, costui, durante i suoi funerali, viene portato con tutti gli onori possibili nel Foro, presso i cosiddetti Rostri, e collocato, talora in posizione eretta, ben visibile, tal altra, ma più raramente, supino. [2] Qui, mentre tutto il popolo è n piedi attorno alla salma, un figlio maggiorenne del defunto, se questi ne ha lasciato uno in tale età e il figlio si trova presente, altrimenti qualche altro suo parente, dopo essere salito sulla tribuna rostrata, comincia ad esporre le virtù del morto e le imprese che questi ha portato felicemente

⁹⁰ Plb., VI, 53

in porto durante la vita. [3] Succede perciò che la gente, e non soltanto coloro che hanno partecipato di persona a tali imprese, ma anche quelli che ne sono stati estranei, richiamandosi alla mente o immaginandosi davanti agli occhi quei fatti, arriva a condividere il dolore a tal punto che la disgrazia non sembra essere dei soli familiari, bensì comune a tutto il popolo. [4] Dopo la *laudatio funebris* e l'espletamento dei riti prescritti, collocano l'immagine del defunto nel luogo più in vista della casa, chiusa in una edicola di legno. [5] Questa immagine consiste in una maschera che riproduce con eccezionale fedeltà i lineamenti sia il colorito del volto del defunto. [6] In occasione di pubblici sacrifici, poi, essi espongono queste immagini e le ornano con grande cura; quando poi muore un qualche altro illustre membro della famiglia, le portano in corteo durante la celebrazione dei funerali, facendole indossare ad uomini che meglio sembrano rassomigliare al defunto quanto a statura quanto a statura e presenza fisica. [7] Costoro, inoltre, se il defunto è stato console o pretore, indossano delle toghe orlate di porpora, se è stato censore, delle toghe tutte di porpora, se infine ha celebrato il trionfo, oppure ha ottenuto qualche altra onorificenza del genere, delle toghe ricamate in oro. [8] Essi avanzano tutti su carri preceduti dai fasci, dalle scuri e dalle varie altre insegne che per uso accompagnano i magistrati, a seconda della dignità delle cariche che nello stato ciascuno ha di volta in volta ricoperto durante la sua vita; poi, quando arrivano ai Rostri, si siedono tutti in fila sopra seggi d'avorio. [9] E a questo punto non è facile per un giovane che aspiri alla fama ed alla virtù, poter assistere ad uno spettacolo più moralmente esaltante di questo. [10] A chi, infatti, non metterebbe in cuore un nobile entusiasmo il fatto di vedere le immagini di uomini stimati per la loro virtù riunite lì tutte insieme, quasi fossero vive e spiranti? Quale spettacolo potrebbe riuscire più splendido di questo?»⁹¹

Polibio utilizza più volte il termine *eikón* che significa “una rappresentazione rassomigliante alla realtà” e che, come la parola latina *imago*, si può tradurre con

⁹¹ VIMERCATI 1987, pp. 576-577.

“ritratto”⁹². L’autore narra che i patrizi romani conservavano in appositi armadi⁹³ (“edicola di legno”)⁹⁴, nell’atrio delle loro abitazioni, le maschere di cera degli antenati. L’autore greco ricorda anche che durante i funerali, il feretro veniva portato in processione dai parenti che indossavano le maschere degli avi, cosicché sembrasse che gli antenati defunti accompagnassero il parente deceduto⁹⁵. Secondo Vlad Borrelli:

*«L’imago era ornata di firme e di iscrizioni e la maschera di cera completata da elementi cromatici e naturalistici così da rendere maggiormente la suggestione del vero.»*⁹⁶

Infatti, nel passo di Polibio, precedentemente esposto⁹⁷, riporta che le maschere riproducevano l’incarnato del defunto; mentre Plinio scrive che ogni maschera era accompagnata dall’iscrizione del nome e i titoli del defunto; l’insieme di queste *images* componeva un albero genealogico⁹⁸. Come riportato dalle fonti antiche esistevano sicuramente degli *stemmata*, ritratti che ricostruivano l’albero genealogico della famiglia, con ritratti dipinto e iscritti sulle pareti dell’atrio⁹⁹.

*«Stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas.»*¹⁰⁰

«Del resto gli alberi genealogici si allargavano con le loro linee ramificate conducenti ai singoli ritratti dipinti.»¹⁰¹

⁹² SAURON 2013, p. 104.

⁹³ Plb., VI, 53, 4.

⁹⁴ VIMERCATI 1987, p. 576.

⁹⁵ Plb., VI, 53, 6-70; Plin. N. H., XXXV, 2, 6; VLAD BORRELLI 1961, pp.118-119.

⁹⁶ VLAD BORRELLI 1961, p. 118.

⁹⁷ Plb., VI, 53.

⁹⁸ Plin. N. H., XXXV, 6; BIANCHI BANDINELLI 1969, p. 76.

⁹⁹ BETTINI 1992, p. 260; SAURON 2013, pp. 106.

¹⁰⁰ Plin. N. H., XXXV, 6.

¹⁰¹ MUGELLESSE 1988, p. 299.

Nell’VIII satira di Giovenale, composta tra il 118 d.C. e il 127 d.C.,¹⁰² vi sono allusioni agli *stemmata* dipinti¹⁰³ e alle maschere di cera dipinte¹⁰⁴.

Si hanno anche testimonianze del valore pedagogico delle maschere sulle future generazioni; Sallustio nel *Bellum Iugurthinum*, narra di come Q. Massimo, P. Scipione e altri personaggi noti si esaltassero alla vista delle effigi degli avi e al ricordo delle loro imprese¹⁰⁵, i ritratti erano *exemplum* per le generazioni future:

*«Nam saepe ego audivi Q. Maximum, P. Scipionem, praeterea civitatis nostrae praeclaros viros solitos ita dicere, cum maiorum imaginis intuerentur, vehementissime sibi animum ad virtutem accendi.»*¹⁰⁶

«Spesso ho sentito narrare che Q. Massimo, P. Scipione e altri personaggi insigni della nostra città solevano dire che nulla accendeva l’animo loro a egrege cose quanto la vista dei ritratti degli avi.»¹⁰⁷

Valerio Massimo racconta un episodio della vita di *Manlius Torquatus* e della sua giustizia, ricordando le scritte e i ritratti posti all’entrata della casa non servono solo a rammentare ai loro successori i titoli degli antenati, ma a emulare le loro virtù¹⁰⁸. Del resto la mancanza di avi illustri per i romani corrispondeva a una mancanza di nobiltà ed era causa di scherno, come lamenta Caio Mario nel *De Bello Iugurthinum* di Sallustio:

«Huiusce rei ego inopiam fateor, Quirites; verum, id quod multo praeclarius est, meamet facta mihi dicere licet. Nunc videte quam iniqui sint: quod ex aliena virtute sibi abrogant, id mihi ex mea non concedunt, scilicet quia imagines non habeo, et quia mihi nova

¹⁰² BADEL 2005, pp. 106-107.

¹⁰³ Jov. VIII, 1-9.

¹⁰⁴ Jov. VIII, 9-20.

¹⁰⁵ Sall. Jug., IV, 6.

¹⁰⁶ Sall. Jug., IV, 6; MAZZOLANI 1976, p. 66.

¹⁰⁷ MAZZOLANI 1976, p. 67.

¹⁰⁸ VAL. MAX *Fact. mem.*, liber V, VIII, 3; CONSTANT 1935, pp. 475-476.

nobilitas est, quam certe perperisse melius est quam acceptam corrupisse.»¹⁰⁹

«Io, un lume del genere non ce l'ho, cittadini, lo riconosco. Ma ho qualcosa che mi fa più onore, posso parlare di azioni compiute da me; vedete dunque come ragionano male: l'onore che pretendono per sé in base a meriti altrui, lo negano a me che posso addurre i miei propri; e fanno così perché a me mancano ritratti nell'atrio della casa, perché la mia nobiltà è recente. Ma è preferibile averla ottenuta con le proprie forze anziché degradare quella che si è ricevuta in eredità»¹¹⁰

In questo discorso il generale vuole reclutare soldati e infierire sui nobili; essendo Mario un *homo novus*, non possedeva avi che avessero affrontato la carriera politica prima di lui e mancava quindi dei ritratti di famiglia di cui si vantavano gli appartenenti alla nobiltà; queste affermazioni sono degli espedienti letterari di Sallustio che, in quanto membro del partito dei *populares*, vuole far sottolineare al suo eroe Caio Mario una serie di opposizioni tra il patrimonio dei simboli di potere, che sono di appannaggio nobiliare, e il merito individuale di colui che può pretendere di esercitare le responsabilità del potere senza possedere questi simboli¹¹¹.

Il costume di conservare queste maschere di cera viene comunemente inserito in una serie di regole o leggi riportate sotto il nome di *ius imaginum*. L'esistenza e le modalità di accesso allo *ius imaginum* è ancora oggi oggetto di accese discussioni tra gli studiosi di diritto romano. Secondo Bettini: «È noto infatti che a Roma, qualora una famiglia avesse ricoperto un certo numero di dignitates, acquisiva il diritto di conservare, in appositi armaria, i volti degli antenati riprodotti in cera: era il costume che portava il nome di *ius imagines*.»¹¹²

È molto probabile che questo *ius* non impedisse ai cittadini di creare le maschere mortuarie per i loro cari, ma ostacolava l'inserimento negli *armaria* di personaggi illustri appartenenti ad altre *gens*, così come scrive Plinio. Infatti l'autore riporta

¹⁰⁹ Sall. Jug., LXXXV, 24-25; MAZZOLANI 1976, p. 224.

¹¹⁰ MAZZOLANI 1976, p. 225.

¹¹¹ SAURON 2013, p. 105.

¹¹² BETTINI 1991, p. 261.

l'invettiva di Messalla “*orator*”¹¹³ che nel suo libro “*de familiis*” vietò che un ritratto dei *Levini* fosse posto nella serie della sua famiglia¹¹⁴. Bisogna ammettere che per Plinio il Vecchio non era uno scandalo utilizzare ritratti di uomini illustri in serie di altre famiglie, poiché ciò evidenziava un certo amore per la virtù. Dalla *Naturalis Historia* si evince che la falsa “*nobilitas*”, dovuta all’inserimento di finti avi illustri nel proprio albero genealogico, fosse un “crimine” molto comune¹¹⁵. Durante il regno di Tiberio, si ha la testimonianza del *Senatus Consultum* che condanna Cn. Pisone¹¹⁶, accusato della morte di Gemanico; nel testo vi è, tra le altre cose, il divieto che la sua effigie sia posta insieme a quella dei suoi familiari¹¹⁷. Tornando alle maschere funerarie, l’attestazione più antica di questo rito non proviene da Polibio, ma da una commedia di Plauto. In una celebre scena dell’*Amphitruo* (Anfitrione), lo schiavo Sosia si ritrova davanti a Mercurio che ha preso le sue sembianze. Il dio opera per conto di Zeus e cerca di favorire gli amori del padre degli dei con Alcmena, moglie di Anfitrione. Di fronte allo schiavo quindi c’è un altro Sosia che cerca di allontanare dalla casa l’originale. Nello scontro verbale con il dio, che sferra anche un pugno al malcapitato Sosia, lo schiavo si arrende e cede la sua identità a Mercurio¹¹⁸; nel momento in cui esce di scena pronuncia una battuta che racchiude la testimonianza più singolare sulle *imagines maiorum*: “*Vivo fit quod numsqum quisquam mortuo faciet mihi.*”¹¹⁹ (Mi capita da vivo l’onore di un ritratto che nessuno mi farà quando sarò morto.)¹²⁰ Al povero servo accade da vivo ciò che non gli toccherebbe da morto, cioè trovarsi davanti alla sua “*imago*”; poiché Sosia in quanto schiavo non ha diritto alla processione funeraria accompagnata dalla presenza della sua maschera e di quelle degli avi, ma

¹¹³ Messalla *orator* è identificabile con *M. Valerius Messala Rufus*, che Plinio distingue da *Messala Senex* il famoso *M. Valerius Messala Corvinus*; FERRI 2000, p. 147.

¹¹⁴ Plin. N. H., XXXV, 8; FERRI 2000, p. 147.

¹¹⁵ Plin. N. H., XXXV, 8.

¹¹⁶ *Senatus Consultum de Cn. Pisone Patre*; POTTER, DAMON 1999, pp. 13-42.

¹¹⁷ *Senatus Consultum de Cn. Pisone Patre*, vv. 78-82; POTTER, DAMON 1999, pp. 26-27; SAURON 2013, p. 105.

¹¹⁸ BETTINI 1991, p. 263.

¹¹⁹ Plaut. *Amph.*, vv 459-461; PARATORE 2011, p.80.

¹²⁰ PARATORE 2011, p.81.

incredibilmente si ritrova davanti a una sua effigie perfetta ora che è vivo.¹²¹ La commedia è databile a cavallo del III-II secolo a. C.

La letteratura conferma che il costume delle maschere fosse in voga almeno dal III a.C. (in base alla datazione delle opere di Plauto e Polibio); mentre è Plinio a donare una cronologia del declino di questo costume: “*Aliter apud maiores in atriis haec erant quae spectarentur*”¹²² (Ben altre immagini negli atrii degli antichi erano a vedersi)¹²³, In questa frase Plinio riporta chiaramente che la fine della tradizione delle *imagines maiores* è contemporanea al periodo in cui scrive (70-78 d.C.), uccisa probabilmente dal gran numero di ritratti-busti in metalli preziosi di moda a quell’epoca. Con ciò non bisogna ritenere che terminò la produzione di maschere di cera, come fa intendere un noto verso di Marziale, ma solo la fine della tradizione delle “*imagines maiorum*” conservate negli *armaria*.

Secondo Bianchi Bandinelli e Robert si può forse ritenere che a fianco delle più note maschere di cera esistesse una tradizione di tavole dipinte.¹²⁴ Infatti partendo da un famoso epigramma di Marziale, in cui l’autore scrive che donerà al suo amico un ritratto su supporto di cera o su tavola di legno (XI, 102, «*Quam Silet cire vultus et en rase*»)¹²⁵, fa pensare che le maschere in cera e ritratti su tavole convissero per un determinato periodo all’interno degli *armaria*.

Purtroppo non esistono testimonianze anteriori al I secolo d.C. e il noto poeta visse nella seconda metà del I secolo d. C., ponendo un termine *post quem* per questa usanza. In più esiste il dubbio sul particolare utilizzo a cui il poeta si riferisce, che rientra nella sfera domestica del donativo ad un amico e non certo al rito funerario e di culto dello *ius imaginum*, e che non conferma l’ipotesi dei due autori.

Tra le particolarità del costume delle *imagines maiorum* bisogna citare altre usanze inerenti alle processioni funerarie patrizie. Diodoro Siculo nel suo racconto sui funerali di Lucio Emilio Paolo scrive:

¹²¹ BETTINI 1991, p. 263.

¹²² Plin. N. H., XXXV, 6; da FERRI 2000, p. 144.

¹²³ FERRI 2000, p. 145.

¹²⁴ BIANCHI BANDINELLI 1969, p. 90, ROBERT 1998, p. 77.

¹²⁵ ROBERT 1998, p. 77.

«Fra i romani, coloro che eccellono per nobiltà o per fama dei loro antenati...per tutta la vita sono accompagnati da attori (mimetái), che ne studiano attentamente il portamento e le peculiarità dell'aspetto»¹²⁶

Bettini ricollega questa fonte a un'altra interessante testimonianza più tarda, cioè la narrazione da parte di Svetonio dei funerali di Vespasiano:

«Un archimimo rappresenta la persona dell'imperatore e imitava, secondo il costume, i fatti e i detti di lui vivo»¹²⁷.

«Sed et in funere Favor archimimus personam eius ferens imitansque, ut est mos, facta ac dicta vivi, interrogatis palam procuratoribus, quanti funus et pompa constaret, ut audiit, sestertio centiens, exclamavit, centum sibi sestertia darent, ac se vel in Tiberim proicerent.»¹²⁸

Lo storico ribadisce che si trattava di un *mos*, per sottolineare che la scelta del mimo non fosse una scelta casuale ma l'applicazione di un costume più antico. Per Bettini l'*archimimus* svetoniano assomiglia al *mimetés* di Diodoro. La complessità e le sfaccettature legate a questo *mos* sono innumerevoli e complesse.

Bisogna considerare le *imagines maiorum* in modo a sé stante e analizzarne l'utilizzo e la tradizione di appartenenza, senza mischiare l'ambito antropologico e quello artistico. Per ciò si ritiene che le parole di Vlad Borrelli, anche se datate, siano le migliori per riassumere la chiave di lettura sulle maschere di cera:

«Per la loro qualità di maschere del volto del defunto le imagines maiorum dovrebbero rimanere al di fuori della storia dell'arte, circoscritte nei limiti della storia del costume e di quella del diritto.»¹²⁹

Se si volesse inserire nella storia dell'arte questa tradizione culturale romana, bisognerebbe accostarla forse alla statuaria, in quanto opere di riproduzione plastica

¹²⁶ D.S., 31, 25, 2; traduzione da BETTINI 1991, p. 263.

¹²⁷ BETTINI 1991, p. 263.

¹²⁸ Suet. Vesp., VIII, 19.

¹²⁹ VLAD BORRELLI 1961, p. 118.

ben lontane dal concetto di studio pittorico; come riporta Plinio, l'inventore della tecnica di prendere le fattezze del volto con un calco di gesso fu il fratello di Lisippo, Lisistrato di Sicione¹³⁰.

Si consideri poi che la memoria dei *mimetai* e degli *archimimi* testimoniano lo stretto contatto tra le *imagines maiorum* e il mondo del teatro. Si deve quindi accantonare la teoria della discendenza del ritratto dipinto romano dal costume delle maschere in cera policrome.

Le *imagines maiorum* hanno un unico valore artistico: le maschere di cera sono *testi*¹³¹ dei caratteri dei defunti. Si può quindi ipotizzare che tutti i ritratti pittorici e scultorei prodotti nel II-I secolo a.C. di personaggi dell'aristocrazia senatoria defunti nel IV-III secolo a. C., sono probabilmente autentici, in quanto copiati a partire dalle maschere in cera. Per assurdo nel I secolo potevano girare copie più precise rappresentanti un personaggio vissuto del III secolo a.C., di quelle prodotte direttamente a partire dal soggetto stesso. Questa ipotesi è molto probabile in quanto lo sviluppo delle tecniche plastiche e pittoriche a Roma¹³² avvenne a partire dal II secolo a.C.; gli artisti di questo periodo, profondi conoscitori delle regole e tecniche ellenistiche, potevano riprodurre con più rassomiglianza i soggetti partendo dalle maschere, a differenza dei loro predecessori.

Un esempio calzante è dato da M. Varrone che nelle sue *Imagines*¹³³:

«[...] M. Varro benignissimo invento, insertis voluminum suorum fecunditati etiam septigentorum illustrium aliquo modo imaginibus, non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam dis invidiosi, quando immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut presentes esse ubique ceu di possent. Et hoc quidem alienis ille praestit.»¹³⁴

¹³⁰ Plin. N. H., XXXV, 153; SAURON 2013, pp. 104-105.

¹³¹ Dal termine latino *testis*, testimone.

¹³² Tra cui, per esempio, la riproduzione di ritratti fisiognomici.

¹³³ FERRI 2000, p. 148; *Imagines* o *Hebdomades* composte probabilmente nel 39 a. C. erano suddivise in circa 15 libri.

¹³⁴ Plin. N. H., XXXV, 11; FERRI 2000, p. 148.

«[...] M. Varrone colla generosa invenzione di inserire in qualche modo nei suoi numerosi volumi i ritratti di 700 illustri personaggi, mal sopportando che le loro immagini si perdessero e che il tempo prevalessesse all'uomo: autore di un dono di cui anche gli dei posson essere gelosi, dal momento che non solo conferì l'immortalità ai personaggi raffigurati, ma li fece conoscere a tutto il mondo, affinché potessero esser presenti ovunque come dei. E rese quest'onore anche agli antenati.»¹³⁵

L'autore latino scrisse dei volumi storici su alcuni personaggi romani e stranieri, queste biografie erano accompagnate dai disegni raffiguranti i soggetti, quasi 700 ritratti. Varrone nella sua ricerca, almeno per i personaggi romani, avrà usufruito dei numerosi archivi e *armaria* delle antiche famiglie dell'*Urbs*, per riprodurre i ritratti dei suoi soggetti.

¹³⁵ FERRI 2000, p. 149.

2.III. Le pitture trionfali

Per poter meglio comprendere lo sviluppo del ritratto bisogna analizzare delle tipologie meglio trattate dagli autori antichi: le pitture trionfali e i dipinti a soggetto storico. Secondo Borda:

«Le tendenze storiche e documentarie si esplicano, nella pittura romana del III secolo, nelle pitture trionfali, una sorta di cronaca delle imprese militari di determinati personaggi, dipinta su tavole di legno o su teloni per trasportarla nei cortei trionfali ed affiggerla poi alle pareti di edifici pubblici e di templi.»¹³⁶

In questo ambito abbiamo alcune importanti testimonianze dagli autori latini quali *Plinio*, *Livio* e *Festus*. Plinio il Vecchio riporta che la pittura crebbe d'importanza a Roma quando nel 264 a.C. M. Valerio Messala, espose in un lato della *Curia Hostilia* un quadro della sua vittoria contro le forze Cartaginesi avvenuta in Sicilia¹³⁷; fece lo stesso Lucio Scipione che pose in Campidoglio il quadro della sua vittoria asiatica (190 a.C.). In ambedue i casi è difficile immaginare che i generali non fossero ritratti all'interno della battaglia con una tipologia ben precisa che li rendessero riconoscibili al pubblico¹³⁸. Si aggiunga poi che per il suo trionfo macedonico Paolo Emilio chiese agli Ateniesi che il pittore e filosofo Metrodoro realizzasse delle pitture su tavola per poterle portare in processione durante i festeggiamenti del suo trionfo¹³⁹. Ormai in tutto il mediterraneo erano noti i modelli ellenistici delle rappresentazioni di Alessandro Magno, si pensi al quadro di Filosseno d'Eretria con la battaglia di Alessandro¹⁴⁰. La copia del dipinto trasposta in mosaico fu scoperta a Pompei nell'Esedra della casa del Fauno ed è databile al 130 a. C.

Si ha un altro esempio nelle *Naturalis Historiae*, dove si riporta che Lucio Ostilio Mancino espose nel Foro di Roma dei dipinti sull'assalto di Cartagine (146 a.C.).

¹³⁶ BORDA 1958, pp. 150-151.

¹³⁷ Plin. N. H., XXXV, 22.

¹³⁸ Plin. N. H., XXXV, 22.

¹³⁹ Plin. N. H., XXXV, 135.

¹⁴⁰ BIANCHI BANDINELLI 1980, pp. 46-48.

In questo caso furono esposti anche dipinti del territorio del campo di battaglia, forse dei paesaggi. I dipinti con rappresentazione storica dovevano celebrare le vittorie degli illustri generali che le commissionarono. Non abbiamo descrizioni più precise da Plinio, che probabilmente riprese questi avvenimenti da altre fonti storiche poiché in nessun caso testimonia di averle viste direttamente. Le pitture trionfali romane sinora presentate sono databili dalla seconda metà del III secolo a.C. fino al II a.C.¹⁴¹ e, in questo periodo, i modelli di rappresentazione storica ellenistica aveva raggiunto l'apice in tutto il mediterraneo. Non avendo testimonianze o prove, sulle dimensioni e le composizioni dei personaggi in questi dipinti, si può ipotizzare che il modello fosse quello più conosciuto all'epoca e cioè i dipinti delle vittorie di Alessandro e dei suoi generali.

Livio dona alcune notizie relative a un *ex voto* donato da Gracco, un dipinto che riproduceva la scena del banchetto offerta dagli abitanti di Benevento ai soldati romani¹⁴². Infine, *Festus* riporta:

«Picta quae nunc toga dicitur, purpurea ante uocitata est, aequae erat sine pictura. Eius rei argumentum est pictum in aede Vertumni et Consi, quarum in altera M. Fulvius Flaccus, in altera T. Papirius Cursor triumphantes ita picti sunt.»¹⁴³

Le testimonianze indicano che intorno al III secolo a. C. si assiste all'emergere di due tipologie pittoriche: le pitture trionfali e il ritratto onorifico¹⁴⁴. Questo fenomeno sembra collegato soprattutto ai generali implicati nelle guerre nell'Italia meridionale e in Etruria.¹⁴⁵ La pittura in epoca repubblicana è quindi celebrativa, legata alle importanti famiglie romane e per tale motivo era esposta in luoghi pubblici, spesso di culto. Oggi sappiamo che nell'antichità le case delle grandi famiglie patrizie, non erano semplici case private, ma anche un punto d'incontro

¹⁴¹ Dai dipinti esposti da Valerio Messalla del 264 a. C. circa.

¹⁴² LIV, *Liber XXIV*, 17-19.

¹⁴³ Fest. 209.1; LINDSAY 1913, p. 228; ROBERT 1998, p. 80.

¹⁴⁴ ROBERT 1998, p. 80.

¹⁴⁵ ROBERT 1998, p. 80.

per i numerosi *clientes* e sostenitori della *gens*¹⁴⁶. Rendendo la *domus* un simbolo del potere della famiglia, testimonianza rafforzata da Plinio:

«Tabulina codicibus implebantur et monimentis rerum in magistratu gestarum. Aliae foris et circa limina animorum ingentium imagines erant adfixis hostium spoliis quae nec emptori refigere liceret, triumphabatque etiam dominus mutatis ipsae domus.»¹⁴⁷

«L'archivio della famiglia era pieno di registri e di memorie relative alle imprese compiute durante la magistratura; fuori del tablinum poi e intorno alle soglie c'erano altre immagini di grandi animi: le spoglie del nemico, che l'eventuale compratore della casa non poteva staccare, sicché le case continuavano a trionfare anche mutando padrone.»¹⁴⁸

Ritroviamo quindi tra le decorazioni delle soglie della *domus* nobiliare, i ritratti dei “*animorum ingentium*” e dei trofei di guerra. La notizia che queste rappresentazioni erano perfino indelebili e vincolate anche nel caso in cui un nuovo proprietario avesse acquisito la dimora, rendono queste opere ancora più preziose.

¹⁴⁶ POMA 2002, pp. 28-29.

¹⁴⁷ Plin. N. H., XXXV, 7; da FERRI 2000, p. 146.

¹⁴⁸ FERRI 2000, p. 147.

2.IV. I primi ritrattisti a Roma

Il ritratto dipinto romano aveva un grande valore celebrativo all'interno dell'*Urbs* che si tratti di *Stemmata*, ritratti onorifici, pitture trionfali o raffigurazioni sugli stipiti delle *Domus*; del resto la pittura è l'arte rappresentativa per eccellenza, raggiungibile da tutti gli strati della società. Il linguaggio figurato della pittura permetteva un'immediata comprensione anche tra gli analfabeti. Ovviamente i ricchi e potenti membri del patriziato potevano permettersi di commissionare opere agli artisti migliori:

«Iaia Cyzicena perpetua virgo M. Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Nealopi anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum. Nec nullius velocior in pictura manus fuit, artis vero tantum ut multum manipretiis antecederet celeberrimos aedem aetate imaginum pictores Sopolim et Dionysium, quorum tabulae pinacothecas implent.»¹⁴⁹

*«Iaia di Cizico, rimasta nubile, fu a Roma quando Marco Varrone era giovane ed ivi dipinse sia a tempera sia col cestro sull'avorio ritratti specialmente di donne; a Napoli una Vecchia in un quadro di grande formato nonché il suo autoritratto allo specchio. Nessuna altra mano fu più veloce della sua a dipingere e lo fece con tanta arte da superare di molto nei prezzi di vendita i due più famosi ritrattisti di quell'epoca, Sopoli e Dionisio, dei cui quadri sono piene le pinacoteche.»*¹⁵⁰

Alla fine del II secolo a. C., “quando Marco Varrone era giovane”, si attesta l'arrivo e la presenza di una nota pittrice di ritratti, proveniente dalla Frigia¹⁵¹. Iaia di Cizico in poche righe viene descritta come una pittrice su avorio di ritratti femminili e che probabilmente lavorò in Italia tra Roma e Napoli. Interessante dal punto di vista tecnico l'informazione riportata da Plinio, che Iaia utilizzasse due tecniche

¹⁴⁹ Plin. N. H., XXXV, 147-148

¹⁵⁰ MUGELLES 1988, pp. 467, 469.

¹⁵¹ La città di Cizico si trovava in Frigia, nella piccola penisola che dall'Anatolia si immerge nel Mar di Marmara. Oggi in Turchia.

pittoriche, sia la tempera che l'encausto¹⁵². Tra gli altri ritrattisti famosi, Plinio ricorda Sopoli e Dioniso contemporanei di Iaia che riempirono le pinacoteche delle loro opere. Sicuramente questi grandi artisti ebbero ricche committenze provenienti dal patriziato, ma non bisogna dimenticare che parallelamente all'arte più fine conviveva l'artigianato meno pregiato, ma numericamente più rilevante. Tale artigianato produceva copie o opere che reinterpretavano l'immagine originale per un pubblico più ampio dai gusti meno raffinati. Lo stesso Frontone, scrivendo a Marco Aurelio, raccontava di divertirsi davanti agli innumerevoli ritratti dell'imperatore che gli capitava di vedere, così poco rassomiglianti all'originale¹⁵³.

¹⁵² Secondo il Ferri, con l'utilizzo del Cestro si intende la tecnica dell'encausto; si veda FERRI 2000, p. 251.

¹⁵³ Front. Ad Marc., 4, 12, 6.

2.V. La tradizione greca del *syngenicon* (gruppo familiare)

In Plinio ritroviamo una tipologia pittorica particolare, il *syngenicon* (συγγενικόν)¹⁵⁴, con questo termine greco l'autore intende la rappresentazione di gruppi familiari. Probabilmente si potrebbero definire *syngenicon* tutte le pitture con ritratti due o più membri della stessa famiglia e il gruppo compariva semplicemente in posa, senza compiere un'azione particolare. Purtroppo, Plinio non dona descrizioni più accurate sulla tipologia, non sappiamo per esempio se i personaggi erano rappresentati frontalmente, di tre-quarti o di profilo. Questa tipologia, che sicuramente ha origini molto antiche, ebbe probabilmente un grande sviluppo in epoca ellenistica, a partire da Alessandro il Grande. I diadochi che cercarono di edificare nuovi regni e dinastie, per motivi propagandistici dovettero immortalarsi con i membri della propria famiglia. Dell'epoca ellenistica ci è pervenuta una gemma con raffigurazione di *syngenicon*, il "Cammeo Gonzaga". Questa gemma è un grande cammeo in sardonica realizzato ad Alessandria d'Egitto, probabilmente sotto il regno di Tolomeo II Filadelfo¹⁵⁵. Esistono due interpretazioni dei personaggi, alcuni ritengono che nella gemma sia raffigurato Tolomeo II e sua sorella, e sposa, Arsinoe II; altri ritengono che si tratti di Alessandro Magno e sua madre Olimpiade. L'egida di Zeus, il serpente posto sull'elmo dell'uomo e l'*anastolè* sono chiari richiami all'iconografia di Alessandro, utilizzati dalle generazioni successive dei sovrani ellenistici per identificarsi come successori del grande condottiero macedone. Per ciò che concerne l'argomento qui trattato che si tratti della prima o seconda coppia, questo gioiello deriva da un disegno con raffigurati due familiari di profilo ed è quindi un *syngenicon*.

Due esempi di gruppi familiari di epoca imperiale sono sicuramente il ritratto di *Terentius Neo* con la moglie¹⁵⁶ e il cd. tondo dei Severi¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Plin. N. H., XXXV, 134, 143.

¹⁵⁵ BROWN 1997, pp. 87-104.

¹⁵⁶ Si veda il paragrafo 3.I. Il dipinto è conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 9058; BORDA 1958, p. 220; MAIURI 1958; MAIURI 1961, p. 82; BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 1976 B, scheda 122; SANPAOLO 1996b, 480-493; SANPAOLO 1998a, p. 312; COSTABILE 2000, p. 10; CROISILLE 2005, pp. 249, fig. 370; PAPPALARDO 2007, p. 13; BUCCINO 2009, p. 303, scheda VI.2; CAPPELLI, LO MONACO 2009; GRASSO, ROCCO 2009, p. 517, scheda 296.

¹⁵⁷ Collezione dell'*Antikensammlung*, conservato nell'*Altes Museum* di Berlino, N. inv. 31329; FROVA 1961, p. 309, fig. 280; GRASSI 2011, p. 270 e 298; PARLASCA 1977, p. 64, nr. 390; THOMPSON 1976, p. 17, fig. 55; TOYNBEE 1965, p. 129-258, fig. 74; VERMEULE 1968, pp. 298-300.

Forse il primo artista conosciuto per un ritratto pittorico di famiglia è Antifilo. Pittore greco tra i migliori del suo tempo¹⁵⁸, nato in Egitto, scolaro di Ctesidemo; fu contemporaneo di Alessandro il Grande e di Tolomeo I. Un racconto di Luciano¹⁵⁹ narra che l'artista era a tal punto invidioso di Apelle da calunniarlo presso il re Tolomeo, accusandolo quindi di aver partecipato a una congiura contro il sovrano. Sempre secondo la storia di Luciano il re, scoperto l'inganno, avrebbe consegnato Antifilo ad Apelle come schiavo; Apelle, ispirato da questa storia avrebbe dipinto la sua famosa "Calunnia". Oggi si è certi che il racconto è cronologicamente errato, perché mette in rapporto ambedue gli artisti con Tolomeo IV Filopatore nella congiura ordita da Teodata¹⁶⁰, personaggi vissuti a un secolo di distanza. Tra le opere annoverate a quest'artista c'è il ritratto di Alessandro e Filippo con Atena¹⁶¹.

Il termine *syngenicon* lo troviamo utilizzato da Plinio il Vecchio per descrivere una delle opere di Atenione di Maronea:

«*Pinxit in templo Eleusine phylarchum et Athenis frequentiam, quam vocavere syngenicon [...]*»¹⁶²

«Dipinse nel tempio di Eleusi un comandante di cavalleria e, ad Atene, un gruppo di personaggi che si è chiamato "gruppo di famiglia" [...]»¹⁶³

Atenione fu contemporaneo di Nicia e fu attivo in Grecia alla fine del IV secolo a.C. Una seconda testimonianza di questo tipo è attribuita a Eniade (*Oinias*)¹⁶⁴, anche lui contemporaneo a Nicia¹⁶⁵, che tra le sue opere più note annovera un dipinto di "Gruppo familiare". In ambedue i casi in cui Plinio utilizza il termine *syngenicon* non riporta i nomi dei soggetti: i dipinti di Atenione ed Eniade sono

¹⁵⁸ Plin. N. H., XXXV, 138.

¹⁵⁹ Luc. Cal.

¹⁶⁰ Plb., V, 40, 61, 81.

¹⁶¹ Plin. N. H., XXXV, 114.

¹⁶² Plin. N. H., XXXV, 134.

¹⁶³ MUGELLES 1988, p. 443.

¹⁶⁴ Plin. N. H., XXXV, 143.

¹⁶⁵ MUGELLES 1988, p. 459, nota 1.

diventati celebri non per i soggetti rappresentati ma per la celebrità dei pittori, tanto da nominare le tavole per l'appunto con l'appellativo di “gruppo familiare”.

CAPITOLO 3.

Ritratti scoperti nelle necropoli del mondo romano

3.I. I dipinti dal sepolcro dell'edile G. Vestorius Priscus, a Pompei¹⁶⁶

Il sepolcro è fuori dalle mura di Pompei, presso Porta Vesuvio, ed era costituito da un recinto e da un'ara funeraria. L'ingresso alla tomba è posto sul lato ovest; gli



Figura 3. Iscrizione della tomba di C. Vestorius Priscus.

angoli del recinto sono sormontati da torrette con tetti a forma di piramide. Il recinto è molto simile a quello della tomba dei *Voconii* a Mérida¹⁶⁷, nel monumento spagnolo manca il corpo centrale. La struttura che conteneva il corpo

del defunto si addossa alla parete nord ed è sovrastata dall'altare rettangolare (fig. 3) che occupa tutta la parte centrale del recinto. Il giovane *Gaius Vestorius Priscus* morì a ventidue anni, probabilmente nell'anno in cui rivestiva la carica di edile a Pompei e il monumento fu eretto dalla madre *Mulvia Prisca*.

Sul lato est dell'altare vi era la dedica inscritta su marmo bianco, che riporta (fig. 2):

C(aio) Vestorio Prisco aedil(i)

vixit annis XXII

¹⁶⁶ SPANO 1943, pp. 237-315; DENTZER 1962, pp. 533-594; CASTRÉN 1975, p. 120; FELLETTI MAJ 1977, pp. 326-328; GABELMANN 1984, pp. 198-199, tav. 34; ZEVI 1991, pp. 270-271; NOWICKA 1993, p. 144; MOLS, MOORMANN 1994, pp. 15-52; GUIDETTI 2007, p. 85; PAPPALARDO 2007, pp. 15-16; TORTORELLA 2009, pp. 126-128; CAMPBELL 2014, p. 98.

¹⁶⁷ La tipologia di sepolcro è la stessa del mausoleo dei *Voconii* a Mérida, cronologicamente databile alla stessa epoca, unica differenza dalla tomba spagnola è la presenza dell'ara al centro del recinto, si veda il paragrafo 4.II.

locus sepulturae datus et in
 funere sestertium (duo milia)
 d(ecreto) d(ecurionum)
 Mulvia Prisca mater p(ecunia) s(ua)¹⁶⁸

«A Gaio Vestorio Prisco, edile. Visse 22 anni.
 Per decreto dei decurioni ottenne il luogo
 della sepoltura e duemila sesterzi per il funerale.
 La madre Mulvia Prisca eresse a proprie spese.»

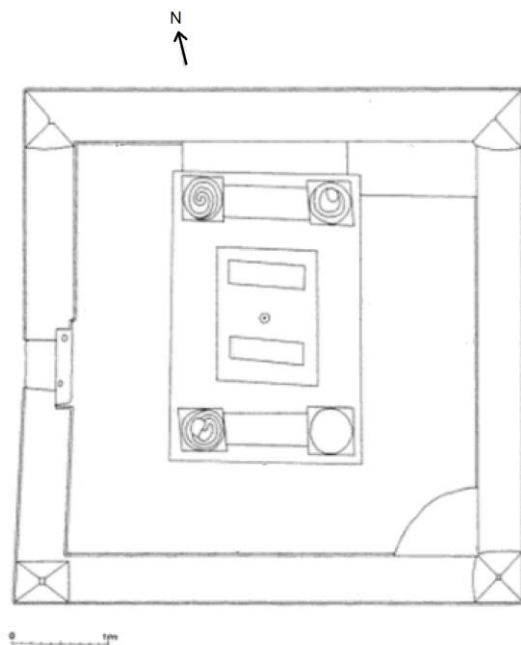


Figura 4. Pianta della tomba di C. Vestoris Priscus.

La tomba è famosa per la sua decorazione (tav. I.a), tre pitture raffiguravano le onoranze tributate al giovane magistrato al momento della sua morte: dei giochi gladiatori, un banchetto funebre e una mensa adorna con numerosi elementi d'argento. Vi erano raffigurate tre scene di paesaggi: nel primo una scena silvestre con animali che si inseguono, nel secondo un giardino e nel terzo una scena nilotica con Pigmei su una imbarcazione. Infine, vi sono due pitture principali in cui vi era

raffigurato *Vestorius Priscus* in momenti della sua vita di magistrato. Sul lato est dell'altare, la prima pittura visibile entrando nel recinto, vi era raffigurato *Vestorius Priscus*: l'uomo è ritratto in piedi davanti a una porta aperta mentre è assistito da un giovane servo alla sua sinistra (tavv. II.a-II.b). *Vestorius* indossa una toga bianca con due *clavi* rossi e calza dei sandali in pelle; nella mano sinistra stringe un rotolo

¹⁶⁸ MOLS, MOORMANN 1994, p. 22, fig. 8; CAMPBELL 2014, p. 98.

di papiro¹⁶⁹, oggi non più visibile. Il giovane alla sua sinistra indossa una tunica bianca ed è disegnato di profilo mentre guarda il magistrato, con la mano sinistra regge una patera, con la destra un'*oinochoe*. Ai lati della porta due letti, dietro ognuno un tavolino con sopra alcuni oggetti. I letti sono dipinti in prospettiva con punto di fuoco centrale; i piedi del letto sono tortili, i due verso lo spettatore sono in ocre gialla, quelli posteriori in ocre rossa. Il telaio rettangolare è sostituito da quattro assi e una rete dipinta in giallo. Al centro del letto sinistro vi è appoggiata una tavoletta cerata con degli scarabocchi neri; a fianco una tavoletta marrone e forse una spatola per lisciare la cera. Sul letto destro non vi sono oggetti, ma sotto di esso sono visibili dei calzari. I tavolini hanno tre piedi a forma di S e sono tondi; sul tavolino dietro al letto sinistro vi sono un'altra tavoletta cerata, una pergamena aperta (con l'effetto del doppio ricciolo), un sigillo con una parola scritta, di cui si leggono solo le lettere R e O¹⁷⁰. Sul secondo tavolino, vi sono, da sinistra a destra: il coperchio di un calamaio in bronzo, uno *stilus*, una tavoletta cerata marrone, quattro piccole monete d'argento e un aureo¹⁷¹; dietro questi oggetti vi è una grande *capsa* cilindrica di color marrone con il coperchio appoggiato sulla sinistra e piena di pergamene bianche¹⁷². Sulla parete in alto due lunghi festoni che si attaccano agli stipiti della porta, da cui pendono due bacchette gialle con lunghe frange, oggetti ancora non ben identificati¹⁷³. In una seconda scena raffigurata sul lato ovest dell'altare, opposta alla scena precedente, *Priscus Vestorius* è ritratto togato mentre siede su una *sella curulis* (tav. I.b), nell'atto di svolgere le sue funzioni di magistrato; la pittura si è deteriorata con il tempo, ma è ancora ben leggibile. Alla base vi è una zoccolatura che riproduce delle specchiature in marmo, divisa in cinque rettangoli: quello centrale riproduce il marmo giallo antico brecciato, gli altri quattro il marmo rosso antico. Al centro, vi è raffigurato il magistrato su una *sella curulis* in bronzo¹⁷⁴, posta su un alto podio marrone (*suggestus*), mentre da udienza a dodici personaggi, sei per lato. Priscus Vestorius ha il viso rivolto di tre quarti

¹⁶⁹ MOLS, MOORMANN 1994, p. 25.

¹⁷⁰ MOLS, MOORMANN 1994, p. 26.

¹⁷¹ MOLS, MOORMANN 1994, p. 27.

¹⁷² Stephan T. A. M. Mols e Eric M. Moorman informano che in una vecchia foto erano visibili anche dei lacci incrociati davanti alla *capsa*; MOLS, MOORMANN 1994, p. 27.

¹⁷³ Per Giuseppe Spano era una spazzola per spolverare; SPANO 1943, p. 274.

¹⁷⁴ MOLS, MOORMANN 1994, p. 29.

verso destra e indossa una toga bianca¹⁷⁵; la mano destra si sostiene al bracciolo della sedia mentre la mano sinistra è appoggiata sul corpo, i piedi sono poggiati su un uno sgabello. Dei sei personaggi posti alla sinistra del magistrato, il primo verso il podio è raffigurato di profilo mentre alza la mano destra per chiedere parola, come tutti gli altri personaggi porta una toga bianca. Di questo personaggio si vedono i particolari del viso, la bocca e il naso sono piccoli, il manto è squadrato, gli occhi neri. La terza figura è raffigurata frontalmente e indossa una toga che gli arriva sino a metà polpaccio, mostrando parte delle gambe nude e dei calzari bianchi. Le altre figure sono tutte troppo rovinate, ma Stephan T. A. M. Mols e Eric M. Moorman riconoscono ai lati due personaggi che recano un fascio di verghe sulla spalla¹⁷⁶, probabilmente dei littori. Le due raffigurazioni del defunto purtroppo presentano il volto troppo lacunoso per permettere una descrizione fisiognomica del giovane magistrato. Sulle interpretazioni delle due scene sono state fatte alcune ipotesi; per quanto riguarda la pittura di *Vestorius Priscus* nel vano della porta, Giuseppe Spano, che fu tra i primi a studiare il monumento, interpretò questa scena come l'esibizione del morto nella sua casa sotterranea, nella sua "dimora eterna"¹⁷⁷; gli strumenti scrittori si riferiscono alle attività giuridiche del magistrato¹⁷⁸. Jean-Marie Dentzer interpretava la presenza dei mobili come il tentativo di rappresentare una scena d'interno, mentre l'edile entra nel suo ufficio¹⁷⁹. Per Biancamaria Felletti Maj è l'interno di un locale pubblico di rappresentanza¹⁸⁰, opposta l'ipotesi di Fausto Zevi che invece ritiene che sia ambientato in un ambiente privato¹⁸¹. Secondo Paul Zanker la scena è ambientata all'esterno della casa di fronte alla porta d'ingresso¹⁸². Francesca Ghedini ritiene che sia raffigurato il trapasso del defunto verso l'Ade attraverso la porta semiaperta, che però, come notano Mols e Moorman, è una

¹⁷⁵ Mols e Moorman ritengono che la toga sia di colore giallo, ma dalle immagini sembrerebbe bianca; MOLS, MOORMANN 1994, p. 29.

¹⁷⁶ MOLS, MOORMANN 1994, p. 30.

¹⁷⁷ Mols e Moorman riportano che Giuseppe Spano "non si pronuncia in merito ad un significato funerario o meno della scena", MOLS, MOORMANN 1994, p. 30; in realtà Spano da la sua interpretazione nella prima pagina del suo articolo: una, ed è quella che si mostra per prima a chi entra nel recinto, esibisce il morto sotto la porta della sua casa sotterranea, della «buona dimora», della «dimora eterna». SPANO 1943, p. 237.

¹⁷⁸ SPANO 1943, pp. 272-276.

¹⁷⁹ DENTZER 1962, p. 575.

¹⁸⁰ FELLETTI MAJ 1977, p. 327.

¹⁸¹ ZEVI 1991, p. 271.

¹⁸² ZANZER 1979, p. 519.

simbologia appartenente al mondo funerario tardoantico¹⁸³. Mols e Moorman ritengono si tratti di un interno privato, testimoniato dai numerosi oggetti di uso comune e dalle finiture della porta¹⁸⁴; in principio i due studiosi avevano interpretato la scena come un momento di *salutatio*, poi esclusa in quanto giustamente si ritiene che la tomba fosse visitata dai membri della famiglia e che quindi la *salutatio* qui raffigurata fosse troppo informale. Infine, ritengono più probabile che sia illustrato *Vestorius Priscus* come *pater familias* all'ingresso del suo *tablinium* nell'atto di rivolgersi ai suoi familiari. Ciò sarebbe testimoniato anche dalla presenza delle monete e dello strumento scrittorio sul tavolino a destra, che testimoniano la gestione degli affari di famiglia da parte del giovane. La pittura in cui il magistrato è sulla *sedia curulis* fu interpretata da Spano come una scena di giudizio, ma non è possibile distinguere se si trattasse di un giudizio, un'udienza o una *largitio*¹⁸⁵. Sicuramente *Vestorius Priscus* è raffigurato in veste di edile mentre svolge le sue funzioni di magistrato. Questa scena dipinta richiama un famoso passo del *Satyricon* in cui Trimalchione descrive come dovrà essere la sua tomba¹⁸⁶:

«*Te rogo ut naves etiam¹⁸⁷ facias plenīs velīs euntes et me in tribunali sedentem praetextatum cum anulīs aureīs quinque et nummos in publico de sacculo effundentem*»¹⁸⁸

«Ti prego anche che sempre nel mio monumento tu faccia delle navi in atto di navigare a gonfie vele e faccia me seduto in tribuna d'onore con indosso la toga pretesta e cinque anelli d'oro alle dita, mentre elargisco al popolo monete traendole dal borsellino»¹⁸⁹

¹⁸³ GHEDINI 1990, p. 37; MOLS, MOORMANN 1994, p. 40.

¹⁸⁴ MOLS, MOORMANN 1994, p. 40.

¹⁸⁵ DENTZER 1962, p. 576; RICHARDSON 1973, p. 221; MOLS, MOORMANN 1994, p. 43.

¹⁸⁶ Petr. Sat., 71; MOLS, MOORMANN 1994, pp. 47-48; TORTORELLA 2009, p. 128.

¹⁸⁷ Sottintende «*monumenti mei*».

¹⁸⁸ Petr. Sat., 71.

¹⁸⁹ ARAGOSTI 1995, 303-305.

La raffigurazione che troviamo descritta nel romanzo sembra ricorrere in alcune pitture romane, di cui si parlerà successivamente¹⁹⁰. Si ritiene che *Vestorius Priscus* fosse un magistrato di origini modeste, in quanto appartenente alla generazione di cittadini che abitò Pompei in seguito all'abbandonata dopo il terremoto del 62 d.C.¹⁹¹. Infatti, la sua tomba affrescata non presenta segni di restauro, si ritiene perciò da datarsi dopo il terremoto; essendo stato eletto edile e non trovando le iscrizioni elettorali col suo nome, si può intuire che non partecipò alle ultime due campagne elettorali a Pompei¹⁹², che riempivano la città al momento della distruzione; si può presupporre che la sua morte sia avvenuta tra il 62 d.C. e il 75 d.C.¹⁹³

¹⁹⁰ Si veda il capitolo 8.

¹⁹¹ MOLS, MOORMANN 1994, p. 48.

¹⁹² L'ultima campagna si tenne poco prima dell'eruzione.

¹⁹³ Stefano Tortorella ritiene che il giovane sia morto tra il 70 d.C. e il 71 d.C., senza però riportare alcun dato a riguardo, TORTORELLA 2009, p. 126; secondo Paavo Castrén la tomba è da datare tra il 75-76 d.C., ipotesi confermata anche da Pappalardo, in quanto *C. Vestorius Priscus* ricopriva una carica quinquennale e vinse nelle penultime elezioni prima della distruzione, morì durante il mandato; CASTRÉN 1975, p. 120; PAPPALARDO 2007, p. 15.

3.II. Il mausoleo dei Voconii a Mérida

Alcuni notevoli esempi di ritratti dipinti a corpo intero sono stati scoperti nella necropoli dell'antica Mérida (*Augusta Emerita*), capitale della Lusitania. All'interno della necropoli sud-orientale in località Badajoz è conservato un recinto con mausolei monumentali denominato "*Los Columbarios*"¹⁹⁴. Uno dei mausolei più importanti è quello dei Voconii¹⁹⁵, una grande struttura quadrangolare (di 3,56

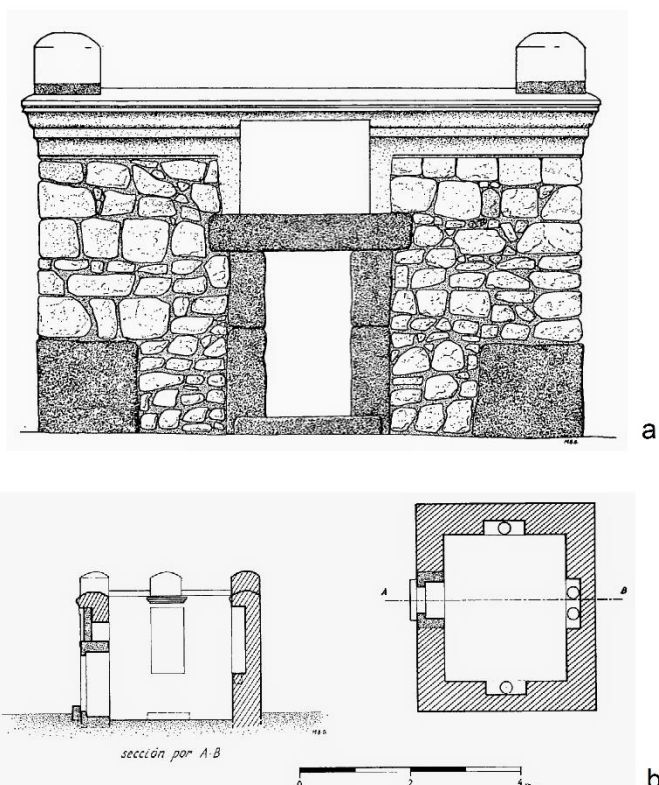


Figura 5. a) Prospetto della facciata. b) Sezione e pianta della tomba dei Voconii.

x 3,12 m) in pietra che C. Voconius Proculus costruì per commemorare sé stesso, la sorella Voconia Maria, i genitori Caius Volcunius e Caecilia Anus. La tomba è un mausoleo familiare composto da un recinto rettangolare (fig. 4.b) senza copertura ed è formata da quattro muri (spessi 0,50 m) in *opus incertus* costituita da blocchetti squadrati (fig. 4.a) di granito e

blocchi monolitici che formano la soglia e gli stipiti dell'ingresso (tav. III.a); nel registro superiore si trova un'alta cornice aggettante con listelli geometrici e, sulla sommità dei lati corti, una merlatura composta da quattro blocchi squadrati e punta tondeggiante¹⁹⁶. L'entrata alla tomba è posta sulla parete Nord, all'interno

¹⁹⁴ BENDALA GALÁN 1972, p. 223.

¹⁹⁵ MÉLIDA, MACÍAS 1927, pp. 10-14; BENDALA GALÁN 1972; ABAD CASAL 1982a; ABAD CASAL 1982b; AE 2000, 0691; VIVANCOS 1999, pp. 36-37; EDMONDSON 2000; EDMONDSON, NOGALES BASARRATE, TRILLMICH 2001; FEIJER 2008, p. 157; EDMONDSON 2010a, p. 221; EDMONDSON 2010b, pp. 231-232; *Museo Nacional* 2013, p. 43.

¹⁹⁶ BENDALA GALÁN 1972, p. 227.

dell'ambiente si aprono tre nicchie rettangolari: una centrale posta di fronte all'ingresso dedicata a *Gaius Voconius* e *Caecilia Anus*, una nicchia a destra consacrata a *Voconia Maria* e una nicchia a sinistra riservata a *C. Voconius Proculus*. Tutte le nicchie sono alte 1,22 m e profonde 0,26 m, la nicchia dei genitori è la più larga con una misura di 0,76 m, le due laterali dei figli hanno una larghezza di 0,56 m. Sotto ogni nicchia c'è un piano dove erano conservate le urne cinerarie e sulla parete una raffigurazione pittorica dei defunti a corpo intero. Il monumento è definito erroneamente come un colombario, ma per tale si definisce una stanza sepolcrale con numerose nicchie per riporvi le urne cinerarie, le cui pareti piene di vani ricordano per l'appunto una colombaia¹⁹⁷; un sistema per economizzare gli spazi e inserire più urne possibili. Perciò la presenza di tre sole nicchie non permette di definire la tomba dei *Voconii* come un colombario¹⁹⁸. *Proculus* è rappresentato con una toga decorata con *angusti clavi* e un rotolo di papiro nella mano sinistra (tav. IV.a), sul rotolo è leggibile la scritta AUG. EMER¹⁹⁹. (abbreviazione di *Augusta Emerita*); la mano destra è al petto e stringe un lembo della toga, ha una leggera barba intorno al mento e l'acconciatura è tipica del periodo Giulio-Claudio. Purtroppo, la parte inferiore del viso è rovinata e la bocca non è più visibile. Le particolarità dei tratti fisiognomici di *Proculus* sembrano confermare che sia un ritratto e sono molteplici: il setto nasale largo, l'attaccatura dei capelli bassa e le ampie arcate sopraccigliari. Sulla parete Sud, sul lato lungo di fronte all'entrata, c'è la nicchia con dipinti i ritratti "idealizzati" dei genitori di *Proculus* (tavv. III.b e IV.c). Il padre *Caius Voconius* è rappresentato togato. La mano destra è accostata al petto, mentre la mano sinistra è appoggiata sulla schiena della moglie. La madre *Caecilia Anus* porta un lungo mantello bianco, la mano destra portata al petto mentre nella sinistra stringe uno strano oggetto: due dischi pendenti e legati tra loro da corde, quello superiore è leggermente più grande e di color verde scuro, quello inferiore è blu; il contorno dei due dischi è bianco. L'oggetto è stato interpretato in diversi modi: per

¹⁹⁷ GRANA, MATTHIAE 1959, p. 746.

¹⁹⁸ Già Bendala Galán scrisse che la definizione di colombario era incorretta per la tipologia della tomba, ma dagli autori successivi, per abitudine, si trova ancora definito come tale, BENDALA GALÁN 1972, p. 230; VIVANCOS 1999, pp. 36-37.

¹⁹⁹ J. R. Mélida e M. Macías all'inizio riportarono erroneamente SACIT AMER, pensando si trattasse del titolo del manoscritto; già M. Bendala Galán nel 1972 corresse l'errore dei due studiosi, del resto la scritta è ancora oggi leggibile. MÉLIDA, MACÍAS 1927, p. 13; BENDALA GALÁN 1972, p. 250; EDMONDSON 2010b, p. 231.

José Ramón Mélida e Maximiliano Macías rappresenta degli specchi²⁰⁰, per Manuel Bendala Galán raffigura dei cimbali²⁰¹ e infine per Lorenzo Abad Casal l'oggetto sarebbe una *capsa*²⁰² con coperchio aperta verso lo spettatore²⁰³. Si ritiene valida l'ipotesi di Abad Casal della *capsa* poiché nel disco superiore il contorno bianco è la struttura dell'oggetto, il verde scuro serve a dare profondità all'oggetto ed infine il "disco" inferiore è il coperchio del recipiente cilindrico. A differenza degli altri ritratti, le immagini dei due coniugi sono le uniche ad avere uno sfondo di color blu e una banda inferiore purpurea.



Figura 6. Iscrizione della tomba dei Voconii.

La nicchia a destra era dedicata a *Voconia Maria* (tav. IV.b), il ritratto è il più deteriorato dei quattro; la donna è rappresentata come la madre, stante con la mano destra sul petto e un lungo mantello, dei tratti del viso resta solo il mento; i capelli sono folti e ricci. L'unica particolarità è la presenza di una collana con

piccoli ciondoli. Ai piedi delle raffigurazioni dei personaggi sono presenti dei piedistalli con finte specchiature che riproducono il marmo; ci si trova di fronte alla riproduzione pittorica del ritratto statuario dei quattro personaggi.

All'ingresso della struttura (parete nord), sopra l'architrave d'entrata è posta l'iscrizione su marmo con la dedica di *Proculus* (fig. 5):

C VOCONIO C F PAP PATRI
CAECILIAE ANVI MATRI
VOCONIAE C F MARIAE SORORI
C VOCONIVS C F PROCVLVS FECIT²⁰⁴

²⁰⁰ MÉLIDA, MACÍAS 1927, p. 13.

²⁰¹ BENDALA GALÁN 1972, p. 249.

²⁰² Recipiente cilindrico per conservare i papiri.

²⁰³ ABAD CASAL 1982a, pp. 354-355.

²⁰⁴ AE 2000, 0691; HAE 1634; <http://edh-www.adw.uni-heidelberg.de>.

«C(aio) Voconio C(ai) f(ilio) Pap(iria) patri / Caeciliae Anui matri /
Voconiae C(ai) f(iliae) Mariae sorori / C(aius) Voconius C(ai) f(ilius)
Proculus fecit»²⁰⁵

«Caio Voconio Proculo realizzò la tomba per il padre, Caio Voconio,
della tribù Papiria, la madre, Cecilia Anus, e per la sorella Voconia
Maria»

Sopra l'iscrizione è presente una decorazione in bassorilievo: al centro è scolpito un porta-*phalerae*²⁰⁶, ai lati due *torques* e due *armillae* serpentiformi disposti simmetricamente. La presenza di queste decorazioni militari evidenzia che uno dei membri della famiglia in vita fosse stato un legionario²⁰⁷; infatti *torques* e *armillae* erano utilizzati come donativi ai soldati che si distinguevano in battaglia²⁰⁸. Dal punto di vista iconografico si hanno numerosi riscontri nei monumenti funerari dei legionari di epoca imperiale, uno dei più famosi esempi è la stele funeraria di Marco Celio²⁰⁹: nel bassorilievo è rappresentato il centurione Marco Celio con la corazza, 5 *phalerae* sul petto e due *torques* per sostenere il mantello; Celio morì durante la battaglia di Teutoburgo nel 9 d.C. Nella tomba dei *Voconii* ritroviamo, come nel monumento di Marco Celio, il porta-falere in pelle e i due *torques*²¹⁰.

Gli scavi compiuti dalla dottoressa J. Márquez Pérez²¹¹ nel 2002, hanno messo in luce un blocco di granito riutilizzato per la costruzione dell'ingresso del colombario; questo blocco presenta un'iscrizione parziale: C. V [...] / CA [...] / HI [...] ²¹². Secondo Edmondson il testo, oggi incompleto, si potrebbe leggere in questo modo: C(aius) V[oconius C(ai) f(ilius) Pap(iria tribu)] / Ca[ecilia Anus] / hi[c siti sunt]. Questa epigrafe testimonierebbe l'esistenza di un primo monumento costruito

²⁰⁵ BENDALA GALÁN 1972, p. 236.

²⁰⁶ Il "porta-*phalerae*" è un telaio in cinghie di pelle utilizzata sopra la corazza per sorreggere dei medaglioni, detti per l'appunto *phalerae*.

²⁰⁷ MÉLIDA, MACÍAS 1927, p. 12; BENDALA GALÁN 1972, pp. 228-41.

²⁰⁸ MAXFIELD 1981, pp. 53-54; LE BOHEC 1992, p. 80-81, fig. 12.

²⁰⁹ Conservata a Bonn al *Rheinisches Landesmuseum*; VON HESBERG 2008, p. 114, fig. 3.

²¹⁰ BENDALA GALÁN 1972, p. 245.

²¹¹ Archeologo del "Consortio de la Ciudad Monumental de Mérida" responsabile degli scavi nei pressi del colombario.

²¹² EDMONDSON 2010b, p. 221.

da *Caius Voconius* padre, poi obliterato dal mausoleo costruito dal figlio. Una tomba antecedente di C. V [oconius C.f.] e della sua sposa Ca[ecilia Anus] o forse una commemorazione di C. V[oconius C.f.] da parte della figlia Ca[ecilia Anus].²¹³ L'ipotesi del monumento più antico è molto suggestiva, ma purtroppo non del tutto certa, perché l'epigrafe è incompleta. Sempre per il Professor Edmondson, *Caius Voconius* padre potrebbe essere uno dei soldati veterani delle legioni V e X, che per volere di Augusto fondarono nel 25 a.C. la colonia di *Augusta Emerita*²¹⁴ e ciò sarebbe testimoniato dalla presenza della forte simbologia militare nel bassorilievo dell'iscrizione.

Secondo Bendala Galán l'epigrafe dei *Voconii* è contemporanea a quella della vicina tomba di Giulio Modesto ed è databile al periodo giulio-claudio²¹⁵. Edmondson ritiene che la prima tomba, oggi scomparsa, fosse databile al regno di Augusto, mentre la tomba di *Proculus* sia da datare stilisticamente tra il regno di Claudio e quello di Nerone. La ricchezza del colombario unica nel suo genere, la raffigurazione di *Proculus* come un *togatus* con *angusti clavi* e l'iscrizione sul *volumen* (AUG. EMER.) inducono a ritenere che *Proculus* fosse stato un personaggio in vista della colonia, probabilmente un decurione²¹⁶. In queste pitture si sottolinea l'importanza della *gens* e l'attaccamento alla famiglia di *Proculus*²¹⁷. A mio parere il *volumen* e la *capsa* hanno un forte valore simbolico, nella pittura è raffigurata l'avvenuta consegna del *volumen*, dai genitori, che lo conservavano nella *capsa*, al figlio. Si può forse interpretare come un'allegoria per il passaggio delle responsabilità civiche dai genitori al figlio. I ritratti dipinti con *volumen* e la presenza della *barbula*, rientrano pienamente nelle tipologie di epoca neroniana riscontrate nei contesti vesuviani²¹⁸, confermando in parte la datazione proposta da Edmondson e datando queste pitture ad epoca neroniana.

Le statue ritratte dei quattro soggetti, raffigurate nella tomba, presentano il modello del personaggio stante con tunica che porta la mano al petto e ne afferra un lembo. L'iconografia utilizzata dal pittore è quella delle statue onorifiche dei togati, molto

²¹³ EDMONDSON 2010b, p. 222.

²¹⁴ EDMONDSON 2000, pp. 310-312.

²¹⁵ BENDALA GALÁN 1972, p. 240.

²¹⁶ EDMONDSON 2000, pp. 202-203; EDMONDSON 2010b, p. 231.

²¹⁷ EDMONDSON 2010b, p. 222.

²¹⁸ Si vedano i paragrafi 3.I e 3.II.

comune nell'arte romana. Più precisamente si veda ad esempio le statue di *M. Nonius Balbus*²¹⁹ e di suo padre²²⁰ da Ercolano. La costruzione dell'immagine tra le pitture di Mérida e le statue ercolanensi è la medesima: i soggetti portano la mano destra, con il braccio scoperto, al petto mentre nella sinistra stringono un oggetto, il peso del corpo è sulla pianta del piede sinistro, contemporaneamente il piede destro risulta leggermente alzato. Nell'arte funeraria romana è ben attestata la gestualità del portarsi la mano al petto, come testimoniano numerosi bassorilievi e le statue funerarie. Alcuni esempi, contemporanei alla pittura, provengono dalla Betica come il busto ritratto di *Fabia Cellaria*²²¹ e la statua femminile proveniente da Mármol de Estremoz²²². Si veda anche come esempio il rilievo di *A. Turranius Faustus* conservato al Museo archeologico romano²²³. In questa tipologia il braccio può essere completamente avvolto nella tunica o scoperto. L'azione di portare il braccio al petto e di stringere la veste è in realtà un espediente per dare naturalezza al personaggio e mostrare l'abilità dello scultore. Dal punto di vista della resa delle proporzioni le quattro raffigurazioni sono disarmoniche, il rapporto tra busto e gambe è squilibrato, cosicché le figure risultano altissime ma con testa e braccia di dimensioni troppo ridotte; il pittore sembra utilizzare le proporzioni della statuaria, che però, applicate in una pittura bidimensionale, rendono le membra dei personaggi in modo grottesco.

Delle quattro statue raffigurate, l'unico ritratto sicuro sembrerebbe essere quello di *Proculus*. I volti dei genitori sono molto schematici e riprendono forme statuarie ben codificate; come notava già Bendala Galán il pittore dovette inventare i ritratti dei familiari di *Proculus*²²⁴. Per dipingere il padre, per esempio, il pittore non esita a creare una copia quasi perfetta di *Proculus*, la cui unica particolarità è quella di avere il viso leggermente girato di tre-quarti alla sua sinistra; età, tratti facciali e acconciatura sono gli stessi del figlio. La presenza della *barbula* stride

²¹⁹ Oggi conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 6167, FEJFER 2008, p. 221, figg. 140-141.

²²⁰ Oggi conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 6246, FEJFER 2008, p. 220, figg. 138-139.

²²¹ EDMONDSON, NOGALES BASARRATE, TRILLMICH 2001, pp. 134-136, p. 234 tav. 8.

²²² Oggi conservata al Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, nr. inv. 27.804; NOGALES BASARRATE 1997a, pp. 57-58; NOGALES BASARRATE 1997b, Tav. XXXV.

²²³ PICCIOTTI GIORNETTI 1981c, pp. 254-255.

²²⁴ BENDALA GALÁN 1972, p. 250.

probabilmente con le reali abitudini del padre, morto in realtà prima del regno dell'imperatore Nerone. La madre invece, rappresentata anch'essa dell'età dei figli, ha un'iconografia che ricorda i modelli statuari di Agrippina Maggiore; infatti, la pittura si avvicina iconograficamente alla statua di Agrippina²²⁵ conservata a Tripoli proveniente da Leptis Magna e alla testa ritratto conservata al Museo di Mérida²²⁶. Nelle tre raffigurazioni troviamo numerosi punti in comune, il taglio del viso, l'attaccatura bassa e parte dell'acconciatura dei capelli. Le uniche differenze sono nelle labbra, dove *Caecilia Anus* sembra accennare un sorriso, e nel naso, leggermente più ampio nel dipinto. L'acconciatura delle statue è più complessa e precisa con ricci particolarmente geometrici intorno alla fronte, ma i lunghi capelli sono ripiegati dietro il collo per via della treccia, particolare che ritroviamo sia nella testa statuarica e sia nella pittura di *Caecilia*. Per ciò l'iconografia di *Caecilia Anus* confermerebbe la datazione al regno di Nerone²²⁷. Per quanto riguarda il viso di *Maria Voconia*, purtroppo la pittura è molto deteriorata e non permette uno studio accurato dei tratti fisiognomici. Dai pochi particolari oggi ancora visibili, si notano le labbra piene e il mento arrotondato, che potrebbero essere indicativi di un ritratto fisiognomico.

²²⁵ BRIAN ROSE 1997, pp. 182-184, Tav. 224.

²²⁶ Oggi conservata al Museo Arqueologico Nacional de Cádiz, nr. inv. 66.7.1; LEÓN 2001, pp. 332-335.

²²⁷ NOGALES BASARRATE 1997a, pp. 57-58; NOGALES BASARRATE 1997b, Tav. XXXV; LEÓN 2001, pp. 332-335.

3.III. I ritratti dalla necropoli di Isola Sacra

Isola Sacra è il toponimo del territorio della costa a Nord di Ostia, delimitata a Sud e ad Est della foce del Tevere e a Nord dalla fossa Traianea²²⁸, viene identificata come un'isola in quanto circondata sui quattro lati da corsi d'acqua e dal mare. La necropoli venne scoperta durante i lavori di bonifica idraulica dall'Opera Nazionale Combattenti e gli scavi furono condotti da Guido Calza tra il 1925 e il 1940²²⁹. La necropoli si sviluppa lungo la via di collegamento tra l'insediamento di Ostia e il porto, dove sono presenti numerose tombe monumentali di diverse tipologie. In alcune tombe le decorazioni pittoriche parietali presentano alcuni ritratti dei defunti.

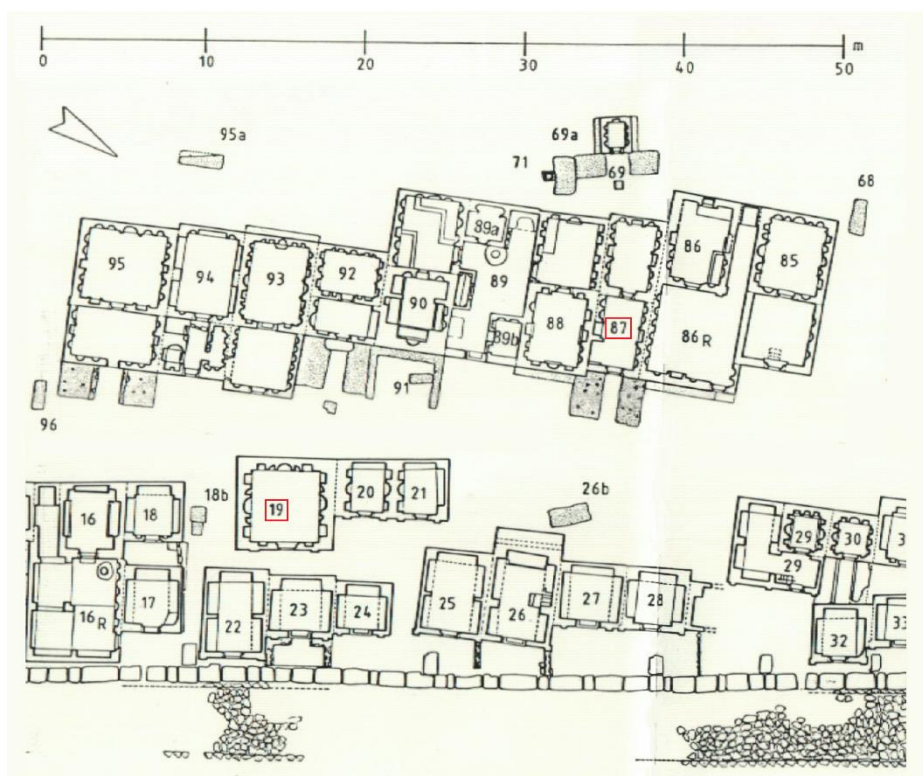


Figura 7. Pianta parziale della necropoli di Isola Sacra-Ostia. In rosso sono sottolineate la tomba 19 e la tomba 87.

Ritratti dalla Tomba 19

La tomba 19 è una grande tomba a cella con cripta (*fig. 6*). Al momento della costruzione il monumento si affacciava direttamente sulla strada principale, ma fu successivamente coperta dalla costruzione delle tombe 22-24. Il mausoleo è decorato con due lesene in laterizio rosso con base modanata e plinto, la struttura è

²²⁸ La fossa Traianea è un canale artificiale di comunicazione tra il mare e il Tevere, realizzato in occasione della costruzione del porto di Traiano.

²²⁹ CALZA 1940, pp. 15-28; BALDASSARRE *et Alii* 1996, pp. 15-17.

costruita in cortina laterizia²³⁰. La tomba si sviluppava su due piani, ma il pavimento che divideva la cripta dal piano superiore, oggi, è del tutto mancante; le pareti dell'ambiente sono suddivise in nicchie e l'ingresso è orientato ad est²³¹.

Dalla nicchia centrale della parete ovest proviene un'interessante pittura in cui sono ritratti due sposi²³² durante una scena di *dextrarum iunctio*²³³. Gli sposi sono ritratti di tre-quarti nell'atto di stringersi la mano destra, iconografia molto rappresentata in bassorilievi e statue funerarie dal I secolo a. C. fino al VI d. C.²³⁴, come testimoniano numerosi esempi scultorei: il rilievo dei *Decii*²³⁵, il cosiddetto rilievo Mattei²³⁶ e il rilievo funerario dei *Vettii*²³⁷ (tutti e tre conservati al Museo Archeologico romano) e il rilievo cosiddetto di Catone e Porcia, conservato ai Musei Vaticani²³⁸. L'uomo veste una toga bianca e la sposa indossa una veste blu con un flammeo rosso sul capo²³⁹. Non si è conservata la raffigurazione del volto del marito, mentre il ritratto della sposa è ben conservato (*tav. V.a*). La donna ha la carnagione bruna, zigomi alti e un naso prominente; i grandi occhi sono intensi e fissi nelle orbite scavate in uno sguardo di grande tristezza. I capelli sono acconciati con riccioli ben ordinati sulla fronte e sul capo uno chignon di trecce arrotolate che formano un tronco di cono. Come scrive giustamente Calza, l'acconciatura è quella tipica di Faustina Maggiore, che ritroviamo nelle statue ritratto dell'Imperatrice. Anna Galeria Faustina fu la moglie di Antonino Pio e morì nel 140 d. C., anno in cui l'imperatore le rese onori divini e la divinizzò. Le raffigurazioni dell'imperatrice sono databili stilisticamente tra il 140 d. C. e il 160 d. C.²⁴⁰

²³⁰ BALDASSARRE *et Alii* 1996, p. 166.

²³¹ Si veda il paragrafo 5.I.

²³² La pittura è oggi conservata al Museo di Ostia, nr. inv. 10817; CALZA 1940, p. 132; BALDASSARRE *et Alii* 1996, p. 168, fig. 66.

²³³ *Dextrarum Incitio inter coniuges*, REEKSMAN 1960, pp. 82-84.

²³⁴ REEKSMAN 1960, pp. 82-84; PICCIOTTI GIORNETTI 1981c, pp. 252-254; PICCIOTTI GIORNETTI 1981d, pp. 260-261; PICCIOTTI GIORNETTI 1981e, pp. 264-265; VALERI 2011, pp. 240-241.

²³⁵ PICCIOTTI GIORNETTI 1981c, pp. 252-254.

²³⁶ PICCIOTTI GIORNETTI 1981d, pp. 260-261.

²³⁷ PICCIOTTI GIORNETTI 1981e, pp. 264-265.

²³⁸ Conservato nel Museo Pio Clementino in Città del Vaticano, nr. inv. 592; VALERI 2011, pp. 240-241.

²³⁹ CALZA 1940, p. 168.

²⁴⁰ L'acconciatura di Faustina Maggiore è pressoché invariata nelle numerose sculture che ci sono pervenute, si vedano ad esempio: la statua conservata a Palazzo Nuovo (Musei Capitolini), nr. inv. S 48, ARATA 2010, pp. 144-147; il busto di Faustina Maggiore conservato alla Centrale

Un altro ritratto all'interno della tomba 19 è conosciuto come il dipinto del "cavaliere"²⁴¹ (*tav. V.b*), che decorava la nicchia centrale della parete Sud. L'uomo imberbe è stante vicino al suo cavallo. Con la mano destra regge le briglie del cavallo mentre con la mano sinistra sostiene un lungo ramo di palma, simbolo di vittoria. L'uomo veste una tunica bianca con perizoma rosso²⁴², che a parere di Chiara Morselli lo caratterizzerebbero come un auriga del circo²⁴³. Si nota però la mancanza dell'abbigliamento tipico dell'auriga del circo composto dal copricapo di pelle, dalle bande di pelle intrecciate intorno alle vesti e dalle braghe. Dietro l'uomo e il cavallo vi è uno sfondo verde, forse un abbozzo di paesaggio. Secondo Calza il modello del cavaliere è ripreso da alcuni esempi scultorei tombali²⁴⁴, ciò potrebbe essere testimoniato dalle gambe allungate del cavaliere, espediente già visto per i ritratti dei Voconii a Merida²⁴⁵. Sempre Calza riconosce una certa sapienza nell'utilizzo dei colori²⁴⁶. La pittura è datata stilisticamente, come le decorazioni di tutta la tomba, tra il 140 d. C. e il 150 d. C., ma l'acconciatura dei capelli del giovane è lontana a quella di moda al tempo di Antonino Pio; la rappresentazione senza barba e l'acconciatura dei capelli sembrerebbero datare il personaggio all'epoca traianea.

Dalla tomba provengono due iscrizioni, l'una apposta su un cippo:

*«D(is) M(anibus) / C(ai) Torquati / C(ai) F(ili) / Quir(ina tribu) Novelli
/ Senioris / vixit a(nnis) LXXVI / mens(ibus) II dieb(us) XII»*²⁴⁷

«Agli Dei Mani, di Caio Torquato, novello figlio di Caio il vecchio,
della tribù Quirina visse fino all'età di 76 anni, 2 mesi e 12 giorni.»

Montemartini (Musei Capitolini) nr. inv. S 994, LICORDARI 2011, p. 403; e il bassorilievo della base della colonna di Antonino Pio con la rappresentazione dell'Apoteosi dell'imperatore e Faustina Maggiore, conservato nei Musei Vaticani, Cortile della Pigna, nr. inv. 5115, TORTORELLA 2011, p. 310.

²⁴¹ La pittura è oggi conservata al Museo di Ostia, nr. inv. 10816; CALZA 1940, pp. 130-132, figg. 61.62.; BORDA 1958, p. 288; BALDASSARRE *et Alii* 1996, pp. 168-170.

²⁴² CALZA 1940, p. 130.

²⁴³ BALDASSARRE *et Alii* 1996, p. 169.

²⁴⁴ CALZA 1940, p. 130.

²⁴⁵ Paragrafo 5.I.

²⁴⁶ CALZA 1940, p. 130.

²⁴⁷ Il cippo è conservato alla Galleria Lapidaria di Ostia, nr. inv. 11262.

E una su un'urna:

«*D(is) M(anibus) / L(uci) Torquati C(ai) f(ili) / Quir(ina tribu) Novelli
/ vixit a(nnis) XXIII m(ensibus) III / d(iebus) XVI*»²⁴⁸

«Agli Dei Mani, di Lucio Torquato, novello figlio di Caio, della tribù
Quirina, visse fino all'età di 23 anni, 3 mesi e 16 giorni.»

Secondo un'ipotesi presentata da Morselli, si può ritenere che il defunto di 76 anni della prima iscrizione possa essere il soggetto ritratto nella *dextrarum iunctio*, l'urna del ventitreenne potrebbe essere quella del giovane cavaliere²⁴⁹; per la studiosa il cavaliere potrebbe essere fratello o figlio dello sposo²⁵⁰. Come accennato in precedenza l'acconciatura del cavaliere stride con la datazione 140-150 d. C., ma è più vicina iconograficamente a quella dell'imperatore Adriano; non è da escludere che il cavaliere morì alcuni anni prima della costruzione del mausoleo di famiglia e quando riposizionarono l'urna all'interno della tomba, riprodussero una raffigurazione preesistente del defunto²⁵¹. Per quanto concerne la simbologia del cavaliere, secondo Morselli, la pittura rappresenterebbe una vittoria sportiva forse conquistata durante una competizione agonistica disposta dai *collegia iuvenum*, organizzazione a cui il giovane apparteneva²⁵². In realtà i *lusus iuvenum* e altri giochi come i *lusus Troiae*, erano esercitazioni militari compiute dalla gioventù romana e non corse di cavalli²⁵³. Ritengo che si possa pensare comunque al ritratto di un auriga circense, anche se mancante del vestiario tipico; anche il ritratto della catacomba di Trastevere mostra un uomo in nudità eroica ed è riconoscibile come un auriga solo dagli elementi iconografici della decorazione pittorica²⁵⁴. Bisogna pensare che anche in questo caso si sia di fronte alla tomba di un giovane auriga,

²⁴⁸ L'urna è conservata al Museo Archeologico di Ostia, nr. inv. 1336.

²⁴⁹ BALDASSARRE *et Alii* 1996, p. 169.

²⁵⁰ BALDASSARRE *et Alii* 1996, p. 169.

²⁵¹ L'acconciatura del cavaliere è stilisticamente vicina a quella dei due ragazzi ritratti nella tomba della via Portuense, si veda il paragrafo 5.V.

²⁵² BALDASSARRE *et Alii* 1996, p. 169.

²⁵³ MARROU 1956, pp. 299-300; LAES, STRUBBE 2014, pp. 128-129.

²⁵⁴ Si veda paragrafo 5.III.

iconografia evidenziata dalla presenza del cavallo e della palma, probabilmente morto precocemente forse in una gara circense.

Pitture dalla Tomba 87²⁵⁵



La Tomba 87 è un mausoleo di tipo “a cella con recinto”²⁵⁶ ed è stata costruita tra lo spazio libero delle tombe 88 e 89 (fig. 6), addossandosi alle loro mura. Sulla parete del recinto sono rimaste due *klinai* in muratura utilizzate per i banchetti funerari.

Sulla porta d’ingresso del recinto un’iscrizione marmorea incorniciata in un rilievo

a ghirlanda (fig. 7):

Figura 8. Iscrizione all’ingresso della tomba 87- Necropoli Isola Sacra- Ostia.

P(ublius) VARIVS

AMPELVS

ET VARIA ENNVCHIS

FECERVNT SIBI ET VARIAE P(ubli) F(iliae) SERVANDAE
PATRONAE

ET LIBERT(is) LIBERTABVS(que) POSTERISQ(ue) EORVM

ITA NE IN HOC MONIMENTO SARCOPHAGVM

INFERATVR H(oc) M(onumentum) H(eredem) F(amiliae) EX(ternae)

NON S(equetur)

IN FRONTE P(edes) X IN AGRO P(edes) XXXIII²⁵⁷

«Publio Vario Ampelo e Varia Ennuchis hanno edificato questo monumento per loro stessi e per la padrona Varia Servanda, figlia di

²⁵⁵ CALZA 1940, pp.114-115; BALDASSARRE *et Alii* 1996, pp. 71-74. HACKWORTH PETERSEN 2006, pp. 204-210.

²⁵⁶ CALZA 1940, p. 69.

²⁵⁷ CALZA 1940, p. 346; BALDASSARRE *et Alii* 1996, p. 72.

Publio, e per i loro liberti e per i loro discendenti. In modo tale che in esso non sia interrato alcun sarcofago. Questo monumento non sia ereditato da nessuno esterno alla famiglia. Misura 10 piedi di lunghezza 33 in larghezza.»

La camera sepolcrale era riccamente decorata con stucchi e pitture, ed aveva un pavimento a mosaico figurato. Il soffitto è formato da una volta a botte e le pareti



Figura 9. Interno della tomba 87.

sono caratterizzate da un'edicola centrale con nicchie laterali, poste simmetricamente. Nella parte inferiore della decorazione parietale si trova una specchiatura che riproduce il marmo giallo antico brecciato in ocre gialla con venature in ocre rosse. All'interno delle numerose nicchie architettoniche si ritrovano diversi temi

figurativi mitologici: nell'avancorpo sottostante la nicchia centrale c'è la raffigurazione di Piramo e Thisbe, sulla parete a sinistra della parete centrale l'oltraggio di Aiace a Cassandra, mentre nella fascia superiore, sopra le nicchie, era raffigurato il mito di Diana e Atteone (fig.8).

All'interno delle nicchie si ritrovano anche pitture con scene di cerimonie pubbliche. Dalla nicchia destra della parete di fondo proviene un dipinto con raffigurato un uomo togato con un *volumen* in mano, davanti al quale un bambino, vestito con una corta tunica, gli tende un vassoio²⁵⁸. Secondo Calza nel dipinto sarebbero rappresentati un sacerdote, o un magistrato, a cui si accosta un *Camillus*²⁵⁹ (tav. V.c). Nella nicchia sinistra, della stessa parete, una pittura

²⁵⁸ Conservato al Museo Archeologico di Ostia, nr. inv. 10037.

²⁵⁹ Con *Camillo* si intende un ragazzo di condizione libera che assisteva il sacerdote durante un sacrificio; CALZA 1940, p. 115; BERMOND MONTANARI 1959, p. 285.

raffigurava un uomo seduto su trono che, in base all'acconciatura, era stato interpretato dal Calza come un imperatore che amministrava la giustizia, forse Traiano²⁶⁰.

«Suggerivano l'identificazione dell'Optimus Princeps proprio i tratti caratteristici della sua fisionomia ben nota; le orecchie piuttosto grandi, la foggia dei capelli, le pieghe tipiche agli angoli della bocca. [...] c'è un'atmosfera di realismo un po' rude e maschia come quella dei rilievi del Foro e della colonna Traiana»²⁶¹

Purtroppo, la pittura era molto rovinata già al momento della sua scoperta e non è pervenuta intatta ai nostri giorni. La presenza di queste due raffigurazioni non è ovviamente casuale e dobbiamo immaginarle come pitture inerenti a una comune tematica, probabilmente scene storiche. Trovandosi le pitture all'interno di una tomba di liberti, sembra strano che il magistrato e l'uomo sul trono non siano mai stati accostati al padrone *Publius*; a mio parere le pitture potrebbero riprodurre scene prese dalla vita del *patronus*. Si constata in effetti che le ricchezze di *Publius Varius*, il *patronus*, dovessero essere alquanto ingenti se i suoi liberti poterono costruire questa tomba. Queste scene e altre, già scomparse all'epoca di Calza, dovevano mostrare i momenti della vita di *Publius Varius* e rientravano quindi nella sfera delle rappresentazioni a tema storico; non si ha alcuna informazione su questo personaggio che non sappiamo quindi se ricoprì delle cariche minori del *cursus honorum* o se fosse un personaggio in vista di Ostia.

²⁶⁰ CALZA 1940, p. 114.

²⁶¹ CALZA 1940, p. 114.

3.IV. Ritratti dipinti da una tomba della via Portuense a Roma

Nel 1951 fu scoperta una necropoli romana entro i limiti della raffineria “Permolio” nei pressi della via Portuense²⁶² a Roma. Le pitture delle tombe presentavano un eccezionale stato di conservazione e furono trasportate al Museo Nazionale

Romano²⁶³.

All'interno di una di queste tombe sono stati scoperti alcuni ritratti dipinti *in orbe*; la sepoltura si presenta come una tomba a camera scavata nel tufo (fig. 9), inizialmente pensata come un colombario. La parete sinistra presenta numerose nicchie per la deposizione di urne, cinque colonne su tre

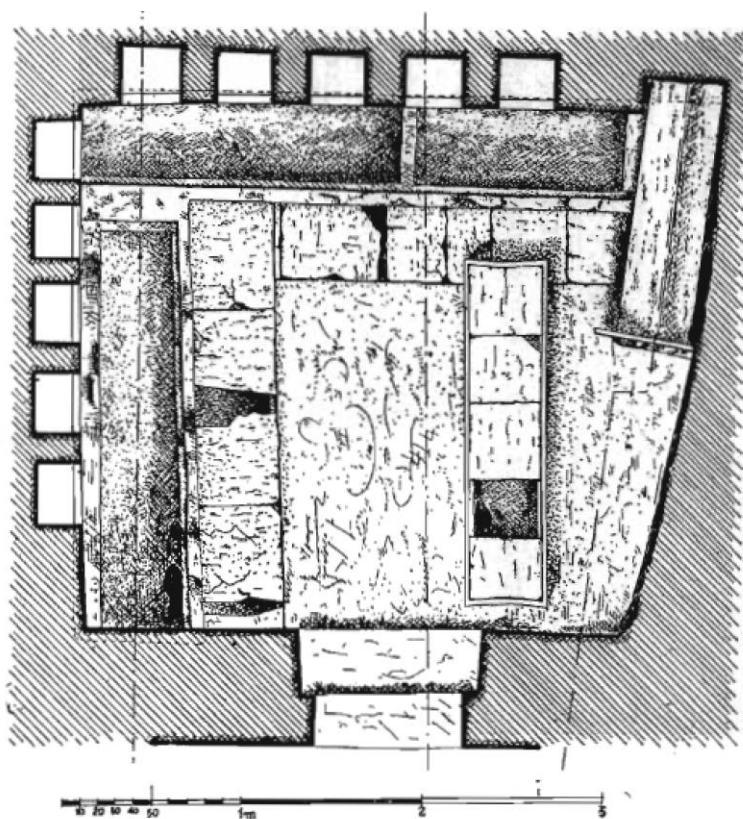


Figura 10. Pianta della tomba della via Portuense-Roma.

cinque colonne su tre piani; la parete di fondo presenta tre edicole attorniate da altre sette nicchie; in un secondo momento vennero aggiunti dei sarcofagi in muratura intorno alle zoccolature delle pareti. Le pitture scoperte all'interno della tomba appartengono alla prima fase con le sepolture a incinerazione inerenti al colombario. All'interno dei frontoncini delle nicchie laterali vi sono dipinti due ritratti *in orbe* che raffigurano due giovani (tav. VI.c); ogni tondo poggia su un capitello dorico stilizzato²⁶⁴. Nel tondo a sinistra vi è ritratto un adolescente (tav. VI.a) raffigurato

²⁶²La necropoli di via Portuense è situata nei pressi dell'incrocio tra la via Portuense e via Quirino Majorana. AURIGEMMA 1953, pp. 158-167; FELLETTI MAJ 1953, pp. 40-76; BIANCHI BANDINELLI 1969, p. 91, fig. 99; WINKES 1969, p. 233; NOWICKA 1993, p. 142.

²⁶³ FELLETTI MAJ 1953, p. 40.

²⁶⁴ Secondo Bianca Maria Felletti Maj le descrive come “basette modinate”; FELLETTI MAJ 1953, p. 46.

imberbe con il volto leggermente rivolto di tre quarti verso sinistra²⁶⁵; il giovane è rappresentato con le spalle coperte da un mantello. I tratti fisiognomici sono delicati, quasi androgini; gli occhi sono grandi e neri, le sopracciglia folte e spesse. Il naso leggermente ricurvo, la bocca piccola con il labbro inferiore sporgente e le gote delicate.

Il secondo ritratto rappresenta anch'esso un adolescente con il viso rivolto leggermente verso la sua destra (*tav. VI.b*); il giovane ha spalle e torace nudi. I tratti fisiognomici sono leggermente più rudi dell'altro ritratto, caratterizzati dal naso ricurvo, le labbra carnose e gli zigomi leggermente spigolosi; le sopracciglia sono sottili.

La somiglianza dei due soggetti porta a ritenere che fossero fratelli e che il soggetto nel tondo sinistro fosse il fratello maggiore. Lo sfondo dietro i ritratti è grigio scuro, il tondo è chiaro e delineato da un filo rosso; nel ritratto destro la cornice è più spessa. Secondo Bianca Maria Felletti Maj, i due ritratti *in orbe*, posizionati in punti di rilievo, erano dei figli dei proprietari della sepoltura.

Sulla parete destra della camera vi è una rappresentazione formata di undici figure, divisibile in quattro scene gruppi (*tav. VI.d*). Il primo gruppo a destra è quello dei “giocatori di palla”²⁶⁶: due uomini e una donna disposti a triangolo e con la mano destra alzata, sono intenti a giocare con una palla, rappresentata al centro. Nel secondo gruppo sono rappresentati quattro personaggi nell'atto di giocare a nascondino²⁶⁷: un giovane uomo seduto su uno sgabello si copre gli occhi con le mani, un uomo e una donna partono di corsa allontanandosi, mentre una donna gesticola per confermare che il giovane non stia sbirciando. Il terzo gruppo è formato da tre donne e due uomini disposti in cerchio: la prima donna sulla sinistra è seduta a terra con le gambe incrociate, a fianco vi è un uomo, con leggera barba, di proporzioni più grandi girato con il torso di tre quarti e le gambe distese; una donna è rappresentata dietro l'uomo mentre con la mano destra gli tocca la spalla in segno di incoraggiamento; un uomo osserva la scena semidisteso mentre

²⁶⁵ Secondo S. Aurigemma e R. Winkes si tratterebbe di un ritratto femminile, l'acconciatura dei capelli del soggetto è tipicamente maschile. Si ritiene che i tratti androgini siano dovuti alla giovinezza dell'adolescente. AURIGEMMA 1953, p. 160; WINKES 1969, p. 233.

²⁶⁶ FELLETTI MAJ 1953, pp. 57-58, fig. 16.

²⁶⁷ Biancamaria Felletti Maj ritiene che nel dipinto vi sia raffigurata una scena di gioco simile al moderno nascondino, o come lo chiama lei “*s'acceca*”; il gioco esisteva già al tempo degli antichi greci ed era chiamato *ἀποδιδρασχίνδα*. Pollux, 9, 117; FELLETTI MAJ 1953, p. 58, nota 51.

appoggia i gomiti a terra per tenere su il torso; l'ultimo personaggio raffigurato è una donna di schiena che chiude il semicerchio. L'uomo sdraiato con il braccio sinistro allungato stringe il pugno mostrando il pollice opposto a lui la donna di schiena porta in avanti la mano destra con le dita aperte. Biancamaria Felletti Maj interpreta la scena come un momento di gioco simile alla "mora".²⁶⁸ Nell'ultima raffigurazione vi è un fanciullo seminudo nell'atto di avanzare a grandi passi reggendosi al suo carrello, utilizzato per sostenerlo nei suoi primi passi²⁶⁹. In queste scene sono rappresentati dei giovani intenti a giochi comuni, ma ambientati probabilmente nei Campi Elisi "*ove una umanità serena e giovanile si allietta in passatempi*"²⁷⁰. All'interno di questo tema funerario, legato ai Campi Elisi, vi rientra anche la pittura con scena di banchetto raffigurata sulla parete della porta d'ingresso: un uomo e una donna, semisdraiati su un letto conviviale, banchettano con il cibo posto sul tavolino di fronte a loro, mentre un'ancella si accosta alla tavola. In queste pitture non troviamo dei ritratti, ma delle rappresentazioni della vita dopo la morte, legate alle credenze religiose dei costruttori della tomba che auguravano ai figli, morti precocemente, di godere in eterno della loro giovinezza. Le acconciature dei due giovani ritratti sono databili alla fine del regno di Adriano, le acconciature di alcune donne raffigurate nelle pitture, datano con buona sicurezza i ritratti tra il 138 d.C. e il 150 d.C.²⁷¹; infatti si ritrovano in tre figure femminili l'acconciatura di Faustina Maggiore: la donna che gesticola nella raffigurazione del nascondino, la donna in piedi nella scena di "mora" e la donna distesa del banchetto²⁷². Le iscrizioni scoperte all'interno della tomba sono otto e presentano in tutti i casi i nomi di liberti che furono seppelliti con i figli dei padroni²⁷³.

²⁶⁸ FELLETTI MAJ 1953, p. 59.

²⁶⁹ FELLETTI MAJ 1953, p. 59.

²⁷⁰ FELLETTI MAJ 1953, p. 59.

²⁷¹ FELLETTI MAJ 1953, p. 53.

²⁷² FELLETTI MAJ 1953, p. 49.

²⁷³ FELLETTI MAJ 1953, p. 43.

3.V. La tomba dei Tre Fratelli a Palmira

A Palmira, nella necropoli sud-ovest, la tomba dei Tre Fratelli²⁷⁴ è l'unica²⁷⁵ ad aver conservato la propria decorazione pittorica. Il sepolcro, scoperto nel 1895 dall'archeologo danese Moritz Sobernheim, è andato incontro a saccheggi e scavi fino al 1935; l'ipogeo fu descritto per la prima volta dall'archeologo danese

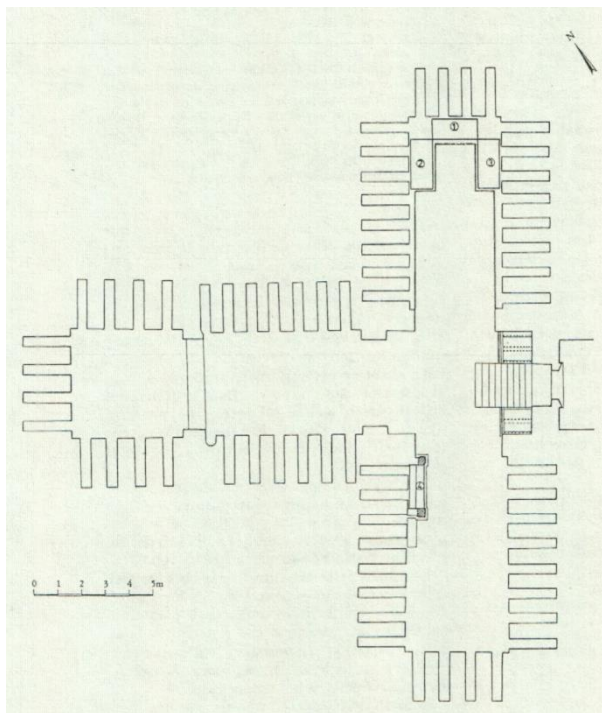


Figura 11. Pianta della tomba dei Tre Fratelli-Palmira.

Johannes Østrup nel 1895²⁷⁶ e, successivamente, da Boris Vladimirovich Farmakovski nel 1903 in un articolo della rivista *Izvestija*²⁷⁷; nel 1954 Carl Herman Kraeling pubblicò le fotografie a colori delle decorazioni parietali, rendendo possibile a tutto il mondo accademico lo studio delle pitture. La tomba si presenta come un grande ipogeo sotterraneo a forma di T, scavato ai piedi di Jabal al Muntar, circondato da torri tombali e altri ipogei²⁷⁸.

L'ingresso è posto a est (fig. 10),

e la struttura ha orientamento est-ovest con una esedra di fondo (verso ovest) e due laterali speculari (a nord e a sud). Vi si accede tramite una lunga scalinata monumentale discendente con pareti in blocchi di calcare; tutte le esedre presentano

²⁷⁴ ØSTRUP 1895, pp. 64-65; FARMAKOWSKY 1903, pp. 172-198; CANTINEAU 1936, pp. 353-355; KREALING 1962, pp. 13-18, tavv. I-XVI; GAWLIKOWSKI 1970; BOUNNI, AL-AS'AD 1987, p. 92 e pp. 98-100; SADURSKA, BOUNNI 1994; ERISTOV, VIBERT-GUIGUE, SARKIS 2007; SMITH 2014, pp. 28-32, fig. 1.19; SØRENSEN 2014, pp. 1227-1230; BUISSON *et alii* 2014, pp. 1025-1044.

²⁷⁵ In altre sepolture furono scoperte le pitture parietali, come nelle tombe di *Hairan*, di *Atenatan* e di *Dionysos*, ma l'unica a essersi conservata dopo la scoperta è la decorazione pittorica della tomba dei Tre Fratelli; KREALING 1962, p. 13; SØRENSEN 2014, p. 123; SØRENSEN 2016.

²⁷⁶ In un articolo dal titolo *Revisiting a Painted Tomb of Palmyra*, Annette Højen Sørensen riporta le ricostruzioni delle tombe palmyrene compiute da Johannes Østrup, comprendendo che nella serie di ipogei vi era la prima descrizione della tomba dei Tre Fratelli; ØSTRUP 1895, pp. 64-65; SØRENSEN 2014, pp. 1227-1230.

²⁷⁷ FARMAKOWSKY 1903, pp. 172-198.

²⁷⁸ ERISTOV, VIBERT-GUIGUE, SARKIS 2007, p. 150.

nicchie²⁷⁹ rettangolari lunghe e strette. Nelle esedre nord e sud le nicchie sono disposte in questo modo: quattro nicchie sul fondo, otto sul lato occidentale e otto sul lato orientale. L'esedra principale, a ovest, è suddivisa in due ambienti: il primo presenta sette nicchie sul lato nord e sei sul lato sud, mentre il secondo ambiente con base quadrata ha quattro nicchie su ognuno dei suoi tre lati. Ognuna delle 65 nicchie poteva ospitare in altezza sei loculi, secondo l'usanza delle architetture funerarie palmirene, per un totale di 390 defunti²⁸⁰. La tomba è stata completamente depreda delle numerose sculture che l'adornavano, che furono disperse in diverse collezioni²⁸¹. All'interno sono state scoperte molte iscrizioni²⁸²: si riportano le traduzioni delle tre principali, originariamente scritte in corsivo palmireno, che permettono di comprendere chi furono i proprietari dell'ipogeo:

1) Testo di fondazione dell'edicola presso l'esedra sud:

«Questa tomba è stata fatta da Malê, figlio di Sa'edî, figlio di Malê, per lui e la sua [...] e per i suoi figli e le sue figlie, e i figli dei figli, per sempre. Anno 454 (142-143 d. C.)»²⁸³.

2) Dall'esedra sud proviene un'altra iscrizione:

«Na'ma'in, Malê e Sa'edî figli di Sa'edî, figlio di Malê, hanno scavato e costruito questa tomba, a Haddûdan figlio di Salman, nipote di Zabdibôl, rendono quattro campate del muro ovest dell'esedra sud che sono dopo le prime due campate e tutta parete esposta a sud dell'esedra in cui v'è una fila di quattro alloggiamenti per sé e i suoi figli ei figli

²⁷⁹ Si utilizza il termine nicchia per indicare gli “alloggiamenti” per i loculi sovrapposti; in francese si usa il termine “*travée*”.

²⁸⁰ Già Krealing aveva conteggiato giustamente 390 loculi; KREALING 1962, p. 14. Nell'articolo di N. Buisson è riportato invece un calcolo errato: “*There are 65 loculi (niches) in total in the tomb, each one subdivided into five levels, providing space for 390*”. Se in una nicchia vi erano solo cinque deposizioni il conteggio finale sarebbe di 325 e non di 390 loculi. BUISSON *et alii* 2014, p. 1026. Si faccia attenzione anche alla pianta proposta da Sørensen, che probabilmente riporta dei crolli interni all'ipogeo e non vi sono rappresentati alcuni loculi, SØRENSEN 2014, fig. 2.

²⁸¹ SADURSKA, BOUNNI 1994, p. 117.

²⁸² CIS 4171-4186.

²⁸³ Tradotta dal francese, iscrizione in corsivo palmireno CIS 4171; CANTINEAU 1936, pp. 354-355; GAWLIKOWSKI 1970, p. 195, nr. 47; SADURSKA, BOUNNI 1994, p. 117.

dei suoi figli, per sempre. Nel mese di Tishri dell'anno 472 (160 d.C.)»²⁸⁴.

3) Testo di concessione dell'esda ovest:

«Nel mese di Elûl dell'anno 552 (settembre del 241 d.C.). Iulia Aurelia Batmalku, figlia di Zabdibôl, figlio di Sa'edî, ha ceduto a Iulius Aurelios Malê, figlio di Iad'ô, figlio di Iedî'bel, quattro alloggiamenti sulla parete sinistra dalla fronte dell'esda occidentale, a lui e i suoi figli e ai figli dei suoi figli, per sempre»²⁸⁵.

Dalle iscrizioni si evince che l'ipogeo fu costruito da tre fratelli per la propria famiglia e che negli anni vennero venduti gli alloggiamenti ad altri membri della comunità. Grazie alle iscrizioni trovate all'interno della tomba è stato possibile ricostruire l'albero genealogico:

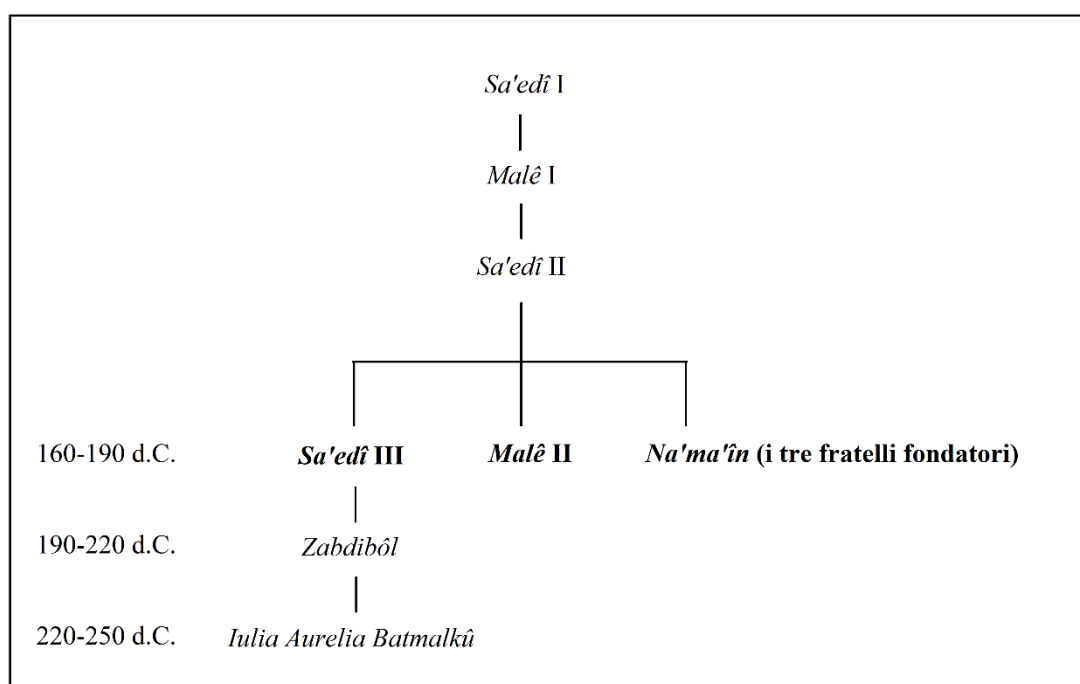


Figura 12. Ricostruzione dell'albero genealogico proposto da Anna Sarduska e Adnan Bounni; SADURSKA, BOUNNI 1994, p. 118.

²⁸⁴ SADURSKA, BOUNNI 1994, p. 117; ERISTOV, VIBERT-GUIGUE, SARKIS 2007, p. 150.

²⁸⁵ KREALING 1962, p. 15; GAWLIKOWSKI 1970, p. 206, nr. 5; SADURSKA, BOUNNI 1994, p. 118.

La tomba prende il nome dai tre fratelli costruttori *Sa'edî III*²⁸⁶, *Malê II* e *Na'ma'in*. Secondo alcuni questi rappresenterebbero una sorta di “impresa di pompe funebri”, il cui mestiere era costruire tombe e venderne i lotti²⁸⁷ (e sicuramente nell’ipogeo non fu sepolta unicamente la loro famiglia); in realtà sembrerebbe prassi comune dei notabili, appartenenti alle famiglie più ricche di Palmira, di vendere i singoli lotti di una tomba a personaggi della classe medio-bassa, che non avrebbero altrimenti i mezzi per costruire la propria tomba²⁸⁸. La sala principale era l'esedra ovest di fronte all’ingresso, l’unica ad aver ricevuto una decorazione pittorica sulla volta e tutte le pareti (*tav. VII.a*); del resto, secondo le iscrizioni, si tratta della stanza destinata alla famiglia dei fondatori.

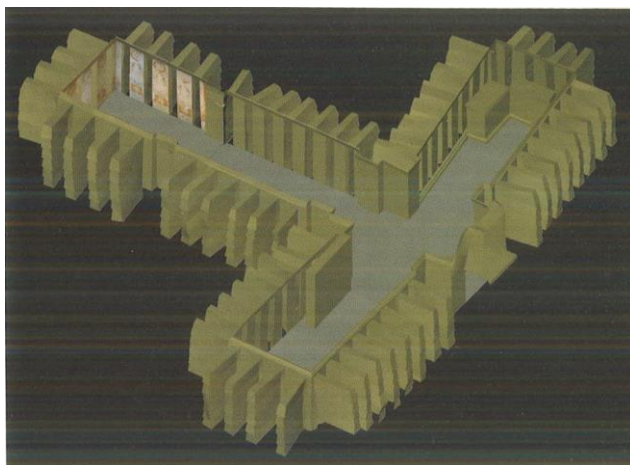


Figura 13. Ricostruzione 3D della tomba dei Tre fratelli-Palmira.

L’esedra occidentale, nella stanza di fondo, presenta dimensioni pari a 5 x 4,5 m e una volta a botte. La volta era dipinta con una decorazione geometrica ad alveare, dipinta in rosso, e campita da esagoni verdi con al centro un cerchio giallo; al centro della volta un medaglione in cui era rappresentato il rapimento di

Ganimede da parte dell’aquila di Zeus. Sul fondo, nello spazio della lunetta, vi è raffigurato l’episodio di Achille a Sciro. Nel semicerchio erano dipinti nove personaggi organizzati a ventaglio attorno alla figura centrale di Achille che impugna le armi, affiancato alla sua sinistra da Deidamia che cerca di trattenere il braccio armato dell’eroe, mentre al limite sinistro si riconosce Ulisse; la scena ha come sfondo degli alberi. Negli spazi agli angoli della struttura sui pilastri erano raffigurate grandi colonne in porfido rosso, culminanti in capitelli corinzi giallo

²⁸⁶ Si aggiungono i numeri romani per distinguere i nomi dei vari membri della famiglia che si ripetono in più generazioni; la numerazione è arbitraria e non riportata nelle iscrizioni.

²⁸⁷ ERISTOV, VIBERT-GUIGUE, SARKIS 2007, p. 150.

²⁸⁸ YON 2002, cap. VI, par. A1, A2 e B1.

ocra simile al bronzo. Sostenuta dalle colonne una serie di fasce dipinte che riproducono i motivi trattati nel *trompe-l'oeil*: meandro, ovali e dentelli. Le linee parallele oblique indicano l'avanzamento degli oggetti dal forte effetto prospettico, mentre l'alternanza del chiaro-scuro riflette la posizione delle forme in relazione alla luce. La superficie della volta è di circa 26,5 m² e la lunghezza totale dei fregi supera i 13 m. Come nel caso delle decorazioni architettoniche della pittura di *Konon I* a Dura Europos, questi disegni richiedevano una preparazione geometrica e furono eseguiti da pittori esperti delle tecniche ellenistico-romane. Sull'arco d'ingresso dell'ambiente era dipinto un ornamento composto da cerchi secanti²⁸⁹, con al centro vari motivi a palmette, ovali e fiori²⁹⁰.

Il muro che separa due nicchie termina con un pilastro alto 2,80 m e largo 0,70 m; di questi pilastri ve ne erano tre per lato e avevano la superficie completamente dipinta: nella parte inferiore un quadretto con scene animali; al secondo livello una decorazione che ricordava l'*opus sectile*, formata da spazi geometrici inquadrati (rettangolo, rombo e cerchio) e allusiva nei colori alle specchiature marmoree; nella parte centrale un'alta vittoria su globo che con le braccia sostiene un ritratto *in orbe*, con cui termina la decorazione del pilastro. Le vittorie con le loro ali nere, i drappaggi rosa galleggianti, le ghirlande e i nastri che indossano sono dipinte simmetricamente, stringendo nelle due mani con cui sostengono i tondi delle corone di alloro. Queste vittorie a Palmira svolgono un ruolo speciale e sono le figure che decorano o incorniciano le porte delle tombe²⁹¹. I ritratti *in orbe*, ripresi dalla tradizione romana, avevano iconografia e stile identici ai famosi busti scolpiti sulle lastre di chiusura dei loculi di tradizione palmirena, i cd. busti palmireni.

Tutti i tondi in cui si trovano inseriti i ritratti sono di un giallo acceso che ricorda l'oro; uno spesso tratto nero sottolinea il contorno interno ed esterno della cornice, conferendo l'effetto prospettico di un oggetto in rilievo. Il tondo dorato è separato da due motivi: uno esterno con decorazione a fiori di loto e un cerchio più stretto

²⁸⁹ Che ricorda la volta della tomba dei Busti di Qwelbe: BARBET, VIBERT-GUIGUE 1988, tavv. 39a-39b.

²⁹⁰ ERISTOV, VIBERT-GUIGUE, SARKIS 2007, p. 152.

²⁹¹ ERISTOV, VIBERT-GUIGUE, SARKIS 2007, p. 151.

interno con un motivo a ovuli, ambedue disegnati con un sottile tratto nero. Per enfatizzare i volti dei personaggi, lo sfondo è in blu egizio²⁹².

Sui pilastri di fondo, lato ovest, vi erano raffigurati tre busti ritratto con personaggi maschili²⁹³. Nel primo tondo sulla sinistra è rappresentato un uomo (*tav. VIII.a*) che veste una tunica bianca, dai capelli compatti e resi in ocra rossa; nella mano sinistra stringe una pergamena chiusa da un sottile nastro nero. L'uomo ritratto nel tondo centrale (*tav. VIII.b*), dai capelli leggermente più corti del precedente, sembrerebbe vestire una toga bianca, e stringe nella mano sinistra una pergamena. L'uomo nel ritratto a destra (*tav. VIII.c*) indossa una tunica bianca e un mantello bianco gli ricade dalla spalla sinistra, forse una toga; anch'egli stringe una pergamena nella mano sinistra.



Figura 14. Busto funerario palmireno con ritratto femminile. Conservato al Toledo Museum of Art (Ohio), USA, nr. inv. 1962.18.

Nei tre pilastri del lato sud sono ritratti due donne e un uomo²⁹⁴. Sul primo pilastro a sinistra è rappresentata una donna (*tav. IX.a*) che porta un alto turbante; da sotto il copricapo scendono sulla fronte delle “collane da testa” (collane con *cabochons* che scendono da sotto il turbante sulle tempie e coprono le sole ciocche di capelli visibili. Come in *Fig. 14*) a mo' di festone. La donna indossa una veste bianca e un velo d'identico colore che le ricade sulla spalla sinistra; le pieghe della veste sono rese in ocra rossa,

nonostante il forte contrasto con il bianco, e il panneggio risulta molto delicato. Sulla spalla sinistra è visibile una fibula con gemma ovale, alle orecchie degli orecchini, all'anulare della mano destra un anello. Il viso della figura è riprodotto in maniera leggermente tondeggiante; la donna porta la mano sinistra al petto nel

²⁹² BUISSON *et alii* 2014, pp. 1039-1040.

²⁹³ KREALING 1962, *tav. VII*.

²⁹⁴ KREALING 1962, *tav. VIII*.

tipico gesto di stringersi la veste. L'uomo raffigurato nel tondo centrale (*tav. IX.b*) indossa una tunica, decorata con due larghi *clavii* azzurri, e una toga bianca che gli scende dalla spalla sinistra; nella mano sinistra stringe una pergamena. Sul pilastro a destra è rappresentata una donna (*tav. IX.c*) che veste un abito azzurro con un *clavius* bianco sotto la spalla sinistra. In testa porta il tipico alto turbante composto da stoffe colorate, purtroppo sbiadite. Dal turbante scende un velo bianco che le copre la spalla sinistra. Al collo sono visibili due collane in anelli d'oro con delle perle. Sulla spalla sinistra una fibula con gemma ovale; dalla testa scendono delle decorazioni a filo con *cabochons*, tipiche delle matrone palmirene. La donna porta la mano sinistra al petto stringendo un lembo della veste.

I ritratti dei pilastri del lato nord riproducevano un uomo e due donne²⁹⁵. Nel pilastro a sinistra è ritratta una donna (*tav. X.a*) che indossa una veste bianca, un alto turbante bianco e verde, e un velo bianco. Dalla testa, sotto il turbante scendono delle tipiche decorazioni a filo con *cabochons* che ricadono sulla nuca e sulla schiena. Al collo porta una collana in anellini d'oro e un ciondolo con due pendagli. La porzione sinistra del suo corpo era molto deteriorata già al momento della scoperta, ma è visibile parte della mano portata al petto. Da sottolineare all'interno della raffigurazione sono il viso tondo e le fisionomie delicate. Nel pilastro centrale è presente il busto ritratto di un uomo (*tav. X.b*) che indossa una tunica; dai lati della scollatura scendono due larghi *clavii* azzurri. Nella mano sinistra stringe una pergamena. I capelli sono gonfi e compatti, e ha un accenno di barba. Del terzo ritratto sul pilastro destro rimangono pochi lacerti del vestito (*tav. X.c*), che identificano una figura femminile. La donna vestiva una sottoveste verde coperta da una veste bianca. Rimanevano tracce delle tre collane ad anellini d'oro e perle, e della fibula con gemma ovale.

Ai due pilastri d'ingresso, che separano le due stanze, erano dipinte altre due figure alte, rigide e maestose, più grandi delle vittorie: due ritratti di donne a grandezza di poco superiore al naturale (circa 1,70 m). Lo stile di queste figure differisce da quello di tutta la stanza dipinta: un raffinato gusto del dettaglio caratterizza abiti e copricapi pesantemente impreziositi che ricordano il ritratto di Bithnanaia di Dura Europos²⁹⁶. Sul pilastro sinistro è ritratta una donna a corpo intero (*tav. VII.b*),

²⁹⁵ KREALING 1962, *tav. IX*.

²⁹⁶ Si veda il paragrafo 6.III.

dietro la quale lo sfondo si divide in due piani: di colore blu cielo dal collo in su, verde al di sotto. Sopra il piano verde poggiano due oggetti resi in ocra rossa: alla sinistra della donna un cesto di lana e alla sua sinistra una scatola porta gioielli²⁹⁷. In testa porta un ricco turbante decorato al centro da tre elementi diversi, due tondi e al centro un quadrato, che imitano dei gioielli con gemme incastonate. La donna indossa una veste di un verde più scuro e intenso dello sfondo. Un mantello bianco le scende dalla spalla sinistra fino al fianco destro coprendole anche il turbante a mo' di velo. Nella raffigurazione sono messi in mostra anche dei gioielli: al collo una collana con ciondolo in oro, un anello alla mano destra e un bracciale al polso sinistro. Col braccio sinistro sostiene un bambino vestito con una tunica celeste. Un'iscrizione dipinta, posizionata vicino alla spalla sinistra, ne riporta il nome "*Bat'ê*, figlia di *Sim'on*"²⁹⁸.

La donna raffigurata a corpo intero nel pilastro a destra (*tav. VII.c*) indossa una sottoveste verde coperta interamente da una veste rossa, e il turbante ha lo stesso colore e decorazione della donna di fronte. A differenza dell'altra figura non porta in braccio alcun bambino; sullo sfondo, oltre la divisione del piano tra la parte alta in blu e la parte bassa in verde, vi è un drappo bianco appeso e fermato da due elementi circolari alle sue spalle. Un'iscrizione dipinta sullo sfondo ne riporta il nome: "*Bat'ê*, figlia di *Malê*"²⁹⁹. Le due donne sono gli unici soggetti di cui si riporti il nome. In questi due ritratti troviamo il gusto dell'ostentazione specifica dell'arte funeraria palmirena.

La tomba dei Tre Fratelli è una delle più belle tombe dipinte della Siria romana e occupa un posto speciale nella storia dell'arte antica in quanto raro esempio per illustrare la pittura romana di cultura palmirena³⁰⁰. Questo gusto per la policromia si ritrova anche nelle sculture palmirene: sui sarcofagi e sui busti intagliati rimangono tracce del rosso, l'ocra e il nero, che enfatizzavano i dettagli delle strisce di vestiti ricamati, sottolineavano i particolari dei gioielli e accentuavano le

²⁹⁷ ERISTOV, VIBERT-GUIGUE, SARKIS 2007, p. 151.

²⁹⁸ CIS 4179; KREALING 1962, p. 15.

²⁹⁹ CIS 4178; KREALING 1962, p. 15.

³⁰⁰ ERISTOV, VIBERT-GUIGUE, SARKIS 2007, p. 153.

caratteristiche dei volti³⁰¹. Si conoscono solo i nomi delle due donne raffigurate a grandezza naturale all'ingresso dell'edra occidentale. Secondo Krealing, queste pitture appartengono ad una prima fase decorativa dell'edra e sono databili all'incirca al 190 d.C.³⁰². Per l'archeologo americano i ritratti nei tondi appartenevano alla generazione successiva delle due donne, nella fase in cui si iniziarono a vendere i loculi dell'edra occidentale, un'ipotesi avvalorata dall'iscrizione precedentemente citata, in cui *Iulia Aurelia Batmalkû* vendette i loculi della parete sud dell'edra occidentale a *Iulius Aurelios Malê*. In realtà l'iscrizione di *Iulia Aurelia Batmalkû* ci dona un *terminus post quem* della fine di utilizzo dell'edra a uso esclusivo della famiglia.

Nessuno ha mai cercato di comprendere che relazione avessero le due donne con i membri della famiglia dei Tre Fratelli, ma è difficile non vedere una evidente parentela tra le due figure che, oltre ad avere lo stesso nome ed essere rese con la stessa iconografia, sono dipinte una di fronte all'altra; coincidenze che escludono una semplice casualità. L'unica ipotesi plausibile è che *Bat'ê*, figlia di *Sim'on*, sia la madre della donna con il bambino; suo padre, essendo esterno alla famiglia, non compare in altre iscrizioni all'interno dell'ipogeo e si spiegherebbe perché portano lo stesso nome. Altre opzioni non chiarirebbero perché le due donne, appartenenti a famiglie diverse ma con nome identico, siano state ritratte contemporaneamente in modo speculare³⁰³.

³⁰¹ Al momento non si conoscono dati effettivi sullo stato dei dipinti, in quanto occupata più volte durante la guerra civile siriana. Fonti giornalistiche del 2016 la ritenevano salva dalla furia iconoclasta dell'Isis.

³⁰² KREALING 1962, pp. 15-16.

³⁰³ Partendo dalla ricostruzione dell'albero genealogico Anna Sarduska e Adnan Bounni, si aggiungono i nomi delle iscrizioni dipinte all'entrata dell'edra occidentale; CIS 4178-4179; KREALING 1962, p. 15.

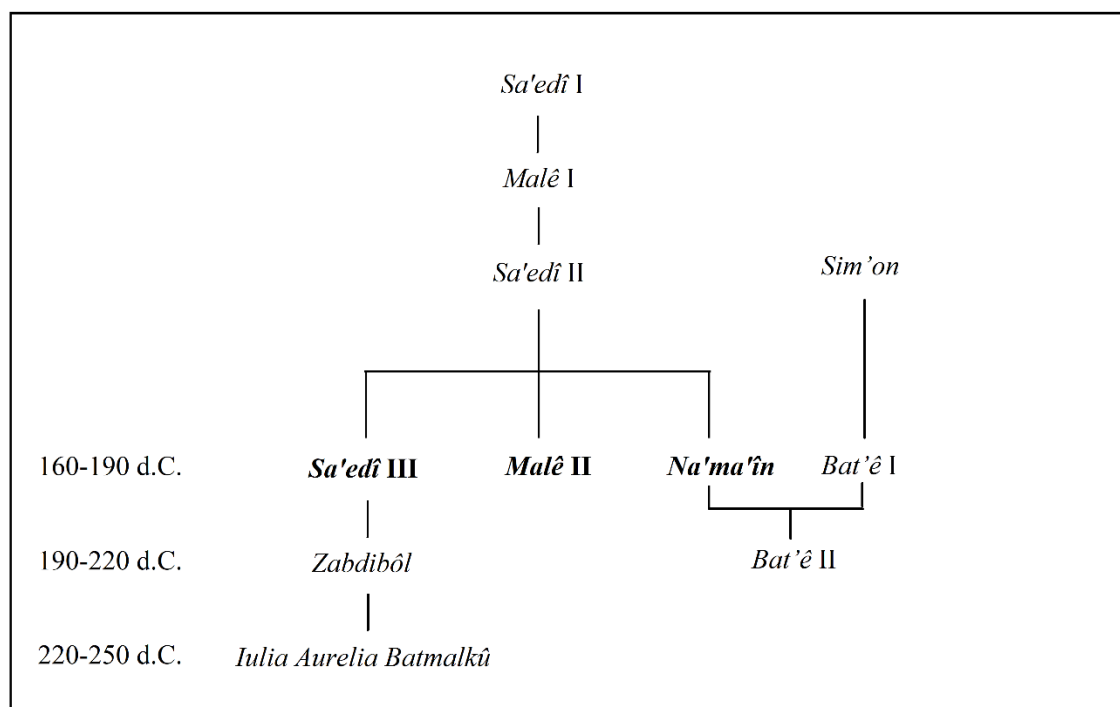


Figura 15. Possibile ricostruzione dell'albero genealogico della famiglia sepolta nella tomba dei Tre Fratelli-Palmira.

Nell'articolo *L'art de la peinture murale dans l'Antiquité: un tombeau peint a Palmyre*, firmato da Hélène Eristov, Claude Vibert-Guigue e Nada Sarkis³⁰⁴, gli studiosi ritengono che stilisticamente le due donne siano posteriori ai ritratti nei tondi. Ciò sarebbe evidenziato da alcuni elementi: lo stile più rigido e lineare del drappeggio, la presenza dell'iscrizione del loro nome e la qualità di pigmento blu, che differisce da quello utilizzato sugli altri pilastri³⁰⁵.

Nei tondi sono raffigurati cinque uomini e quattro donne; all'entrata sono ritratte le due figure che, come dimostra lo stile, sono state raffigurate in un secondo momento. Se l'ipotesi esposta precedentemente fosse vera, avremmo tutti i ritratti della famiglia trascritta nell'albero genealogico, che comprende i cinque ritratti maschili di Sa'edî II con i tre figli (Sa'edî III, Na'ma'in, Malê II) e uno dei primi nipoti³⁰⁶; quattro ritratti femminili (la madre dei tre fratelli, le mogli di Sa'edî e di Na'ma'in, e una quarta donna che potrebbe essere la moglie di Zabdibôl, o una stretta parente). Molto spesso si dimentica che oltre alle pitture esistevano,

³⁰⁴ ERISTOV, VIBERT-GUIGUE, SARKIS 2007; BUISSON *et alii* 2014, p.1028.

³⁰⁵ ERISTOV, VIBERT-GUIGUE, SARKIS 2007, p. 151.

³⁰⁶ Probabilmente *Zabdibôl*, visto che la figlia ha poi ereditato il controllo contrattuale della tomba.

sicuramente, anche i rilievi scolpiti con i ritratti dei defunti, non pervenuti in quanto l'edera fu sicuramente spogliata delle sue decorazioni scultoree all'inizio del Novecento. I tre fratelli e la loro famiglia probabilmente riempirono le nicchie della parete di fondo, che potevano ospitare fino a sei loculi per ciascuna, per una capienza totale di 24 loculi.

I ritratti scoperti in questo ipogeo rivelano molto sui canoni estetici nella riproduzione pittorica dei notabili palmireni. Nonostante un confronto diretto con la pittura di *Konon I* sia da prendere con le dovute precauzioni, in quanto la pittura di Dura Europos fu prodotta con uno scopo pubblico-culturale, questi ritratti palmireni appartengono alla sfera privata del mondo funerario, e al loro interno si possono evidenziare macroscopiche scelte iconografiche. Nel dipinto di *Konon I* è rappresentata una famiglia dalla fisionomia semitica, ma dai nomi greci; nella



Figura 16. Fotografia che testimonia lo stato attuale della tomba dei Tre Fratelli dopo l'occupazione dello Stato Islamico.

tomba dei tre fratelli è invece raffigurata una famiglia dai nomi semitici, ma dai tratti occidentali. Come scritto nel paragrafo precedente, la pittura di *Konon I* è databile alla seconda metà del II secolo d.C.³⁰⁷, dunque quasi contemporanea alle pitture della tomba dei Tre Fratelli.

La differenza tra le due rappresentazioni dipende dalle differenze culturali delle due famiglie e dal contesto archeologico. Nella pittura durense traspare l'appartenenza alla nobiltà di origine greco-partica: la scelta del ritratto fisiognomico permetteva a

³⁰⁷ Se veda il paragrafo 6.III.

tutti i membri di essere riconosciuti e ne sottolineava l'importanza civica nel periodo successivo alla conquista romana. La scelta della famiglia di *Sa'edî* II di essere raffigurata con la pelle colorata di rosa pallido e i tratti leggermente occidentali, li avvicinava concettualmente ai canoni estetici provenienti da Roma. Durante questi anni di guerra civile in Siria³⁰⁸, le pitture sono state coperte da vernice bianca (*fig. 14*); infatti le immagini pubblicate dal giornale *Le Monde*, mostrano che durante l'occupazione delle truppe dello Stato Islamico³⁰⁹, la tomba è stata utilizzata come alloggio per i soldati. Dalle prime immagini sembrerebbe quindi che tutte le pitture siano andate perse.

³⁰⁸ Guerra civile iniziata nel 2012 e ancora in corso.

³⁰⁹ Denominato anche ISIS.

3.VI. Tombe della necropoli di Qwelbe, antica Abila.

Qwelbe³¹⁰ è il nome moderno dell'antico sito di tell Abila, città della Transgiordania, un tempo città della Decapoli. Il sito si sviluppò nel periodo ellenistico con continuità in epoca romana e bizantina. Nella necropoli a nord del sito sono state scoperte alcune interessanti sepolture affrescate di epoca romana, che presentano ritratti dei defunti.

La tomba dei Busti (*Tombeau des Bustes*) Q3

Dall'entrata monumentale si accedeva alla grande stanza (superficie di 30 m²; altezza 2,80 m) tramite due gradini; sulla parete di fronte all'entrata si apre l'alcova, mentre sulle altre due pareti si aprono 25 nicchie su due piani differenti. Sulla parete nord e sud dell'alcova sono dipinti sei riquadri, tre per parete, con all'interno alcuni ritratti. Le pitture meglio conservate sono quelle della parete nord, in cui sono raffigurati tre defunti di mezzo busto (*tav. XI.a*), dai quali prende il nome la tomba. Nel primo riquadro a sinistra è raffigurato un uomo barbato vestito con una tunica verde³¹¹ (*tav. XI.d*); la testa dell'uomo è rappresentata di scorcio e leggermente rivolta di tre-quarti verso destra, con capelli sono castani e lunghi, divisi in ciocche. Gli occhi sono tondi e neri, gli zigomi alti e il naso grosso; il dipinto raffigura un uomo di mezz'età. Le pieghe della veste sono rese con pennellate di nero e bianco. Sulle spalle sono rappresentate due fibule verdi all'altezza delle clavicole; all'interno delle fibule è un fiore con quattro petali. Nel riquadro centrale è raffigurato un uomo imberbe con la tunica verde, di cui manca gran parte del viso. L'uomo ha la stessa veste e le stesse fibule del soggetto alla sua sinistra; di questa figura, anche se non è visibile il volto ormai distrutto, è percepibile la lieve torsione che rendeva la testa rivolta di tre-quarti verso sinistra. Lunghi capelli neri cadono sulle spalle. Alix Barbet ritiene più probabile che si tratti di un giovane uomo, ma non esclude che potesse essere il ritratto di una donna³¹². Nell'ultimo riquadro della parete a è ritratta una donna³¹³ (*tav. XI.c*) che veste una tunica di color ocra gialla.

³¹⁰ (wadi) Qwelbe è il toponimo arabo riportato nel libro di Alix Barbet, ma il sito viene riportato anche con il nome di Quwaylibah; BARBET, VIBERT-GUIGUE 1994.

³¹¹ BARBET, VIBERT-GUIGUE 1988, tav. 44 (b); BARBET, VIBERT-GUIGUE 1994, p. 97.

³¹² BARBET, VIBERT-GUIGUE 1988, tav. 45 (a); BARBET, VIBERT-GUIGUE 1994, p. 97.

³¹³ BARBET, VIBERT-GUIGUE 1988, tavv. 38 e 41 (a); BARBET, VIBERT-GUIGUE 1994, pp. 97-98.

Il viso è disegnato frontalmente, ma gli occhi sono rivolti a sinistra; il profilo del viso è ovale e il mento tondo. La fisionomia del viso è accentuata dall'alta e pesante acconciatura che è fermata con uno chignon sulla testa, mentre sul collo ricadono dei ricci lasciati liberi. Gli occhi sono rotondi, il naso lungo e marcato, la bocca piccola e serrata molto diversa dai tratti dell'uomo barbuto del primo riquadro; il ritratto risulta leggermente meno realistico, ma mantiene molti elementi fisiognomici resi in maniera schematica.

Dei tre ritratti sulla parete sud si è conservato il primo a sinistra³¹⁴ (*tav. XI.e*), speculare e opposto al riquadro della donna dalla tunica in ocre gialla. Nel dipinto è raffigurato un giovane imberbe dal viso ovale e il naso allungato. Le sopracciglia sono rese con un unico tratto nero e il viso è piegato verso la spalla sinistra, espediente che ne accentua l'espressione malinconica. I capelli, ricci e crespi, sono disposti in modo ordinato solo lungo il collo, mentre sul resto del capo sono disordinati. Si nota che i tratti fisiognomici sono molto simili alla donna del riquadro di fronte, ma è difficile comprendere se sia dovuto ad una parentela tra i due soggetti o alla schematicità della tecnica utilizzata dal pittore. Del ritratto centrale non resta che alcuni lacerti della veste; la terza figura a sinistra ritraeva un uomo (*tav. XI.b*) leggermente rivolto verso sinistra, della pittura restano alcuni lacerti degli occhi e del naso.

La decorazione della volta è una complessa costruzione a cerchi secanti e si collega da una parete all'altra alle cornici con i ritratti: alla base della decorazione è una serie di quattro cerchi tra loro perpendicolari, e al centro un cerchio delle stesse dimensioni interseca gli altri quattro; questo motivo si ripete a catena creando un gioco geometrico di cerchi secanti. Al centro dei tondi è presente un quadrato circondato da quattro rettangoli lunghi e stretti, e al suo centro un fiore a quattro petali. Tra le ogive dei cerchi intersecati sono dei rettangoli posti al centro, da cui escono due rametti fioriti³¹⁵. Questa tipologia, con alcuni particolari diversi, la si ritrova nella decorazione pittorica dell'arco d'ingresso dell'edra occidentale della Tomba dei Tre Fratelli di Palmira³¹⁶, anch'essa databile alla fine del II secolo d.C. Secondo Barbet in tutti i ritratti la resa dei particolari è molto schematizzata, accademica. L'inclinazione della testa verso la spalla, che rende "patetica"

³¹⁴ BARBET, VIBERT-GUIGUE 1988, tavv. 43, 44a ; BARBET, VIBERT-GUIGUE 1994, p. 98.

³¹⁵ BARBET, VIBERT-GUIGUE 1988, tavv. 39a-39b.

³¹⁶ Si veda il paragrafo precedente 5.V. BUISSON *et alii* 2014, p. 1035, fig. 6.

l'espressione del viso proprio del soggetto sulla parete sud, è un rimando alla statuaria di Skopas; i diversi stili all'interno dell'opera ne denotano il gusto eclettico. Riferendosi al ritratto del giovane, Barbet scrive che riprende una tradizione d'imitazione di Alessandrina, che conobbe un grande successo nel II secolo d.C.³¹⁷ Il riferimento è alle note maschere da parata in bronzo che riproducevano alcuni modelli ellenistici, tra cui il ritratto di Alessandro Magno tanto di moda nel II secolo d.C.³¹⁸.

La tomba dell'uomo anziano (*Tombeau du vieil homme*) H3³¹⁹.

La tomba ha un'unica stanza con alcova sul fondo, che si suddivide in tre loculi a volta semicirculari. Alla base del loculo sinistro vi sono i resti di una corona dipinta con nastri svolazzanti. Sopra il loculo centrale, rimane un dipinto con il ritratto busto di un defunto (*tav. XII.a*) su uno sfondo giallo. Il quadro (78 cmx 50 cm) è incorniciato da un motivo vegetale con dei fiori. Dagli angoli alti del rettangolo scende un festone vegetale con lunghe foglie verdi ed alcuni elementi colorati (fiori e nastri). Sopra la testa del soggetto scorrono festoni e ghirlande colorate. L'uomo anziano è rappresentato con lunga barba e capelli bianchi, nella parte centrale del capo mostra una evidente calvizie. Gli occhi sono fissi e resi a mandorla, tutto intorno si vedono piccole linee nere per la resa delle ciglia; il naso è lungo e sottile, particolarmente sottolineato dal contorno nero. L'uomo veste una tunica bianca con *clavius* rosso sotto la spalla destra e un mantello bianco. La qualità del ritratto ricorda le pitture della tomba dei busti ed è da datarsi alla fine del II secolo d.C.

Il ritratto femminile *in orbe* della tomba H60³²⁰

³¹⁷ BARBET, VIBERT-GUIGUE 1994, p. 113.

³¹⁸ Tra i ritrovamenti più importanti vanno annoverate le maschere conservati al museo di Straubing. Nel 1950 è stato scoperto alla periferia della città di Straubing (l'antica *Serviodurum*) un tesoro consistente in numerosi pezzi di bronzo, tra cui sette esemplari di elmi a maschera per parate. Lo studio iconografico delle maschere ha permesso l'identificazione di un tipo ellenistico, con capigliatura a brevi ciocche, e un tipo orientale con capigliatura a parrucca e riccioli chioccioliformi, entrambi databili al II sec. d.C. e attribuibili a una officina locale: KLUMBACH, KEIN 1951. Nei musei tedeschi ne sono conservati numerosi esemplari: SCHOLZ 2005, pp. 234-235, figg. 283-285; DESCHLER-ERB 2005, p. 249, fig. 305.

³¹⁹ BARBET, VIBERT-GUIGUE 1994, pp. 223-226.

³²⁰ SMITH, MARE 1997, pp. 307-314.

La tomba è stata scoperta durante la campagna di scavo compiuta nel 1996 da Robert W. Smith e Harold Mare, nella necropoli di Abila. La tomba è situata a nord del centro urbano e a est dello wadi Qwelbe. La camera sepolcrale all'interno presentava parte della decorazione pittorica *in situ* e nell'alcova principale vi è un ritratto femminile *in orbe*, nel disegno il tondo è sostenuto da un capitello stilizzato in ocre rosse. Il tondo è dipinto con ocre rosse e gialle e dona un effetto a rilievo alla cornice; lo sfondo è azzurro. La giovane donna (*tav. XII.b*) è ritratta in posizione frontale e indossa una tunica rosa con *clavus* nero, che le scende dalla spalla sinistra; un mantello rosa le avvolge il petto. Gli occhi sono grandi e a mandorla, il naso lungo e la bocca piccola. I capelli sono acconciati in ricci tirati in dietro e raccolti in due trecce le scendono a lato del collo. Il soggetto porta quattro collane, la prima in alto formata da smeraldi rettangolari, le altre tre sono catenine d'oro. Il ritratto presenta alcune affinità con altre pitture sinora presentate: come i ritratti della tomba della via Portuense, il tondo è sostenuto da un capitello; il tondo che riproduce una cornice "dorata" a rilievo è molto simile ai tondi della tomba dei tre fratelli di Palmira. Il ritratto è stato datato in base allo stile pittorico alla metà del III secolo d.C.³²¹ Lo stile con cui sono riprodotti gli occhi sembrerebbero confermare questa datazione, ma l'acconciatura dei capelli della donna è tipica della seconda metà del I secolo d.C.³²²

³²¹ SMITH, MARE 1997, pp. 312-313.

³²² Si veda lo schema di DOXIADIS 1995, p. 235.

3.VII. L'arcosolio dell'auriga³²³

La pittura in questione decorava l'arcosolio di una sepoltura all'interno di una catacomba scoperta nel 1594 da Antonio Bosio³²⁴, successivamente documentata da Joseph Wilpert nel 1901 per i frammenti restanti. Nell'incisione di Antonio Bosio il disegno del ritratto (*tav. XIII.a*) porta la dicitura erronea *TABVLA UNICA CVBICVLI SEVNDI COEMETERII PRISCILLAE VIA SALARIA*³²⁵, successivamente Giovanni Battista De Rossi vi identificò in realtà il *Coemeterium Thrasonis ad s. Saturninum*³²⁶, oggi chiamato semplicemente catacomba di Trasone. In realtà sono numerose le catacombe nella zona della via Salaria e spesso sono state interpretate come la catacomba di Trasone; l'arcosolio dell'Auriga è nella catacomba oggi denominata di "Santa Ilaria", collegata dai corpisantari³²⁷ tramite un tunnel all'adiacente catacomba dei Giordani³²⁸. Se da un lato la presenza dei numerosi disegni e descrizioni può permettere una ricostruzione del monumento, d'altra parte la mancanza del dato materiale rende complessa un'interpretazione oggettiva della pittura.

Le pareti dell'arcosolio erano completamente dipinte. Al centro della lunetta di fondo è raffigurato "*in orbe*" il ritratto del defunto. L'uomo ritratto di tre-quarti verso sinistra occupa il centro della parete ed è rappresentato senza vesti. In tutti i disegni a noi pervenuti il personaggio si presenta con una muscolatura particolarmente sviluppata, sono accentuati il collo taurino, le forti spalle e i

³²³ BOSIO 1632, *liber III*, Cap. XVI, p. 499; ARINGHI 1671, *liber III*, pp. 473-475; GARRUCCI 1856, pp. 75-76; DE ROSSI 1864, p. 23; BOTTARI 1754, pp. 100-102, *tav. CLX*; GARRUCCI 1873, pp. 72-74, *tav. 68*; WILPERT 1903a, pp. 523-527; WILPERT 1903b, *tav. 145 (3) e 146 (1)*; REINACH 1920, p. 246, nr. 2; CUMONT 1942, pp. 465-467, *fig. 99*; TESTINI 1980, p. 251.

³²⁴ Il disegno a noi pervenuto è una copia di Antonio Bosio; secondo De Rossi, queste pitture furono studiate sotto la supervisione di Padre Alonso Chacón, il quale adoperò dei pittori professionisti per riprodurre le pitture, successivamente ricopiate dal Bosio. BOSIO 1632, Vol. III, Cap. XVI, p. 499; DE ROSSI 1864, p. 23; FIOCCHI NICOLAI, BISCONTI, MAZZETTI 1997, p. 11.

³²⁵ "Unica tavola del secondo cubicolo del cimitero di Priscilla, via Salaria"; BOSIO 1632, Vol. III, Cap. XVI, p. 499.

³²⁶ DE ROSSI 1864, p. 23.

³²⁷ Con corpisantari s'intende il gruppo di operai specializzati che, su incarico ufficiale delle più alte gerarchie ecclesiastiche, si dedicarono ad estrarre dai cimiteri presunti corpi di martiri, saccheggiando di fatto le catacombe; operarono a Roma tra il diciassettesimo e il diciannovesimo secolo. FIOCCHI NICOLAI, BISCONTI, MAZZETTI 1997, p. 11; PERGOLA 1997, pp. 37-39.

³²⁸ TESTINI 1980, p. 251.

pettorali muscolosi³²⁹. L'uomo ha una leggera barba con baffi più lunghi e capelli quasi rasati. Il tondo è incorniciato in una corona continua di foglie di ulivo. Alla sinistra e alla destra due donne stanti con lunghe tuniche talari e pallio che mantengono simmetricamente un *volumen* srotolato, comunemente interpretate come muse. Sul soffitto della volta al centro, una figura umana con tunica e bastone nella mano sinistra, nella destra stringe un'oggetto differentemente indentificato dalle varie fonti. Questa è la figura più complessa ed è stata interpretata in vari modi dagli autori: secondo Bosio e Aringhi era una vittoria³³⁰, per Bottari la rappresentazione di una stagione³³¹, per Garrucci vi era raffigurato un uomo in perizoma con capelli lunghi, bastone da passeggio, sandali e davanti a lui un cane. La ricostruzione proposta dal Garrucci è la più verosimile e, stranamente, questi caratteri erano già visibili nel primo disegno del Bosio; purtroppo il Garrucci vi aggiunse anche un pesce stretto per la coda nella mano destra dell'uomo³³² e vi riconobbe il personaggio biblico Tobio³³³, figlio di Tobia.

Scendendo dalla figura al centro della volta erano dipinti sei riquadri, tre per lato. I quattro riquadri più esterni sono simmetrici e presentano il medesimo disegno: alla base un cavallino alato mentre dal punto più alto pendono festoni e corone. Nei due riquadri centrali un lungo candelabro decorato alla base con dei tronchi di cono e in cima una figura antropomorfa. Alla base della volta, a contatto con il sarcofago in muratura, due quadrighe poste una di fronte all'altra; queste sono guidate da due personaggi che stringono nella mano destra la corona di alloro, nella mano sinistra una palma. I due personaggi portano vesti a maniche lunghe e un copricapo, simile a un pileo; l'iconografia è quella degli aurighi delle corse nel circo e i cavalli sono decorati con ricchi finimenti. In fine sulla parete esterna sopra la volta due vittorie raffigurate mentre volano orientate verso il centro della volta: nella mano esterna portano una corona d'alloro, nella mano verso lo spettatore stringono una palma. Sotto le vittorie due aquile su sfere. La decorazione termina con due piccoli quadrati per lato: uno superiore con all'interno cinque puntini, uno inferiore con quattro.

³²⁹ BOSIO 1632, *liber III*, Cap. XVI, p. 499; ARINGHI 1671, *liber III*, p. 477; WILPERT 1903b, tav. 145 (3).

³³⁰ BOSIO 1632, *liber III*, Cap. XVI, p. 499; ARINGHI 1671, *liber III*, p. 474.

³³¹ BOTTARI 1754, pp. 101-102.

³³² BOSIO 1632, *liber III*, Cap. XVI, p. 499.

³³³ GARRUCCI 1856, pp. 75-76; GARRUCCI 1873, p. 72.

Oggi, purtroppo, sono visibili solo alcuni frammenti delle teste di cavallo della quadriga destra e parte del corridore al centro della volta.

Della decorazione Bosio presenta solo una breve descrizione, soffermandosi sul ritratto al centro e nella descrizione dei colori, secondo l'autore l'uomo ritratto aveva i capelli biondi e gli occhi azzurri³³⁴. Secondo Paolo Aringhi, che tradusse l'opera del Bosio in latino aggiungendo numerose note, nel ritratto era raffigurato un soldato cristiano (*tav. XIII.b*); a suo parere un legionario martirizzato³³⁵, durante il “*Militum Martyrum*”³³⁶. Questa vicenda storica è ben descritta dal Bottari che narra dei sessantadue soldati di Claudio Tribuno che morirono come martiri durante il regno di Numeriano³³⁷ e che furono seppelliti in un cimitero della via Salaria³³⁸. A sostegno di questa ipotesi, Bottari interpreta le aquile su globo come le insegne della legione di appartenenza del defunto e i quadrati con i punti all'interno, come i donativi ricevuti dal soldato. Il resto della decorazione, con la sovrabbondanza di corone d'alloro e palme, è una glorificazione del martirio del soldato. Giovanni Battista De Rossi, riscoprendo parte di quelle decorazioni e parlando delle altre tombe scoperte nella catacomba, scrisse che si trattava di un cimitero pagano: “*Sembrano in parte opera di stile e di mano pagana*”³³⁹. Raffaele Garrucci, che come accennato in precedenza interpretò come il Tobio il personaggio sulla volta, criticò De Rossi reo di essere stato sbrigativo nella descrizione delle pitture di questo arcosolio:

«Confesso di non intendere che cosa voglia dire il De Rossi quando afferma che questa ed altra pittura del cimitero di Trasone «sembrano in parte opera di stile e di mano pagana», È egli credibile che per ornare di pitture le tombe cristiane fossero adoperati pittori pagani? Ovvero che vuol dire quando scrive che queste pitture sembran opera in parte di stile o di mano pagana? Forse che il pittore non era cristiano

³³⁴ BOSIO 1632, *liber III*, Cap. XVI, p. 499.

³³⁵ ARINGHI 1671, *liber III*, p. 473.

³³⁶ BOSIO 1632, *liber II*, Cap. XX, p. 177; ARINGHI 1671, *liber III*, p. 473.

³³⁷ BOTTARI 1754, p. 100.

³³⁸ WILPERT 1903a, p. 524.

³³⁹ DE ROSSI 1864, p. 23.

del tutto e mescolò insieme stile e mano pagana con istile e mano cristiana? Ovvero egli è cristiano e la mano e lo stile in parte pagano?»

340

Sempre il Garrucci fu il primo a riconoscere la rappresentazione di un atleta nel tondo, ritenendola però non un ritratto ma una raffigurazione allegorica; secondo lo studioso la rappresentazione sarebbe un richiamo a una citazione di San Paolo della seconda lettera a Timoteo³⁴¹. Nel 1901 la catacomba fu poi riscoperta casualmente da Joseph Wilpert³⁴², che ritrovò alcuni frammenti d'intonaco *in situ* e altri distaccatisi dalla parete. Della decorazione restava parte del volto del defunto, scarsi frammenti delle muse, parte della quadriga di destra e una buona parte della volta superiore. I pochi frammenti e i disegni del diciassettesimo secolo hanno permesso una rilettura complessiva dell'opera da parte del Wilpert. Lo studioso confronta giustamente l'iconografia del ritratto con quella dei mosaici delle Terme di Caracalla, che raffigurano atleti³⁴³; ritiene che la presenza delle due quadrighe possa identificare il soggetto come un auriga nel circo. Si accorse che il verde era un colore ricorrente all'interno della decorazione pittorica: le figure dei candelabri, la veste del corridore al centro della volta e il copricapo in pelle dell'auriga destro presentavano una colorazione verde. Wilpert ritenne allora che il verde fosse il colore di appartenenza della fazione dell'auriga, non escludendo che potesse aver gareggiato per altre fazioni³⁴⁴. In realtà il pileo poteva non corrispondere al colore della fazione, come testimoniano i mosaici dei quattro aurighi proveniente da Villa Baccano³⁴⁵, rappresentati stanti con un solo cavallo a fianco. Le fazioni principali erano quattro e si dividevano in rosso, bianco, verde e blu³⁴⁶, colori che, per l'appunto, ritroviamo nelle vesti dei quattro aurighi del mosaico, a cui non

³⁴⁰ GARRUCCI 1873, p. 73.

³⁴¹ Parlando della sofferenza dell'apostolato cristiano, il santo scrive: "*anche nelle gare atletiche, non riceve la corona se non chi ha lottato secondo le regole*". (II lettera a Timoteo, 2, 5); GARRUCCI 1873, p. 74.

³⁴² WILPERT 1903a, pp. 523-527; WILPERT 1903b, tav. 145 (3) e 146 (1)

³⁴³ Oggi conservate al Museo Gregoriano Profano (Musei Vaticani), nr. inv. 9875, 9876; INSALACO 1989, pp. 293-327.

³⁴⁴ WILPERT 1903a, p.

³⁴⁵ Conservati al Museo Archeologico Nazionale di Roma, n. inv. 1247 a, 1247 b, 1247 c, 1247 d; GUIDONE 2012, pp. 269-273, tav. 22.2, a-d.

³⁴⁶ Tert. Spect., 9, 5; CASTORINA 1961, pp. 204-212.

corrisponde il colore del copricapo; l'unico ad avere l'abito e il copricapo dello stesso colore è il fantino della fazione blu³⁴⁷.

Sicuramente l'ipotesi del Wilpert è la migliore per spiegare l'intero sistema decorativo: le insistenti rappresentazioni di palme e corone d'alloro simboleggiano le numerose vittorie dell'auriga; le immagini delle due muse sono l'ispirazione che i poeti prendevano per comporre poesie su questi eroi sportivi³⁴⁸. Oltretutto una delle testimonianze dell'amore per le corse dei cavalli ci è tramandata da Marziale che ricorda la morte di *Scorpus*, grande auriga dei suoi tempi³⁴⁹.

Come accennato in precedenza, nella descrizione del soggetto Bosio scrive che aveva occhi azzurri e capelli biondi³⁵⁰, ma Wilpert rivedendo i frammenti d'intonaco recuperati smentisce questa colorazione; in realtà gli occhi erano grigio sporco³⁵¹ e i capelli marroni-rossicci³⁵². Sicuramente lo studioso polacco ebbe la possibilità di studiare i colori dei frammenti distaccati alla luce del giorno, cosa che Bosio dovette fare davanti al fuoco delle lampade, luce completamente diversa. Per quanto concerne la figura al centro della volta, per Wilpert si trattava di un corridore con cane e nella mano non stringe un pesce, che invece fu erroneamente aggiunto dal copista del Garrucci³⁵³.

Nonostante l'iconografia delle pitture sia pagana, Wilpert (*tav. XIII.c*) ritiene che il defunto non lo fosse, in quanto lo studio delle altre tombe dimostra che la catacomba fosse senza alcun dubbio cristiana. Secondo Franz Comont le pitture della tomba erano pregne di simbolismo pagano che verrà recuperato nell'iconografia cristiana successiva: le due muse come simbolo dell'antico e del nuovo testamento, il tema de" *l'héroïsation par la culture*" evoluzione dell'iconografia della cultura che passa dalle scienze profane alle scienze sacre³⁵⁴.

³⁴⁷ GUIDONE 2012, p. 273.

³⁴⁸ WILPERT 1903a, p. 526

³⁴⁹ Mart., X, C; Mart., X, CIII; Mart., X, CXXIV.

³⁵⁰ BOSIO 1632, *liber III*, Cap. XVI, p. 499.

³⁵¹ In tedesco "*schmutziges grau*", WILPERT 1903a, p. 526.

³⁵² Per descrivere questo colore Wilpert utilizza un termine tedesco oggi scomparso nell'uso comune: "*Rothbraun*", che contiene al suo interno la parola "*Rothen*" (rosso) e "*Braun*" (marrone); WILPERT 1903a, p. 526.

³⁵³ WILPERT 1903a, pp. 526-527.

³⁵⁴ MARROU 1937, p. 271; CUMONT 1942, p. 466.

Per quanto riguarda la cronologia dalle fonti sappiamo che il cimitero prende il nome da un ricco cittadino romano Trasone³⁵⁵ vissuto ai tempi di Diocleziano e nella catacomba vi fu sepolto San Saturnino, morto martire nel 304 d.C. per volere dell'imperatore Massimiano³⁵⁶. In realtà è stato dimostrato che la catacomba è quella "di Sant'Ilaria", che le fonti ubicano tra quella dei Giordani e quella di Trasone³⁵⁷. All'interno della catacomba, anch'essa databile tra la metà del III secolo d.C., vi erano venerati la martire Ilaria con i suoi figli. Storicamente si apprende che nel 314 d. C., durante il concilio di Arles, si ribadì la scomunica per i cristiani che partecipavano ai giochi circensi³⁵⁸ ed è quindi la data *ante quem* fu seppellito l'auriga cristiano. La catacomba fu scavata sicuramente nella seconda metà del III d. C. L'iconografia del defunto che rappresenta un giovane atleta, rispecchia alcuni caratteri dell'epoca della tetrarchia, come i capelli e la barba corta, caratteri che avvicinano alla moda dell'epoca di Diocleziano; l'acconciatura potrebbe essere dovuta alle abitudini sportive dell'uomo, come testimoniano le rappresentazioni mosaicate degli atleti delle terme di Caracalla³⁵⁹. Sicuramente il complesso pittorico stilisticamente è precedente al regno di Costantino; la stessa scelta di un'iconografia ancora intrisa di immagini pagane, stride con le altre tombe dipinte che presentano una simbologia cristiana meglio definita, probabilmente di epoca costantiniana³⁶⁰. Si ritiene che nella pittura sia ritratto un auriga circense morto nei primi anni del regno di Diocleziano.

³⁵⁵ TESTINI 1980, p. 251.

³⁵⁶ DE ROSSI 1864, p. 23.

³⁵⁷ Dimostrato da Antonio Ferrua e confermato da Philippe Pergola, oggi è denominata catacomba di Sant'Ilaria e si accede dalla catacomba dei Giordani (il passaggio fu creato dai corpisantari nel diciassettesimo secolo). FERRUA 1967, pp. 147-148; PERGOLA 1997, pp. 124-125.

³⁵⁸ VENTRELLA MANCINI 2012, p. 118.

³⁵⁹ GARRUCCI 1873, pp. 73-74; INSALACO 1989, p. 300.

³⁶⁰ La catacomba presenta altri due arcosoli dipinti, uno posto frontalmente a quello dell'auriga e uno sulla parete di fondo. Tra le pitture si trovano evidenti richiami biblici con rappresentazioni di Abramo, Isacco e Mosé; BOSIO 1632, *liber III*, Cap. XVI, pp. 501-503; GARRUCCI 1873, pp. 75-76.

3.VIII. Il ritratto funerario nella pittura romana

Sulla base delle testimonianze conservate ci sono pervenuti almeno 29 ritratti che decoravano tombe e mausolei; questi ritratti, a differenza dei ritratti scoperti in contesti domestici, che provengono tutti dalla Campania, coprono almeno tre regioni dell'impero, di cui due province (la Siria e la Lusitania) e l'Italia. A questi si può aggiungere la serie dei numerosi ritratti del Fayum, che hanno per l'appunto uno specifico utilizzo in ambito funerario, in quanto ritratti da porre come decorazione del defunto mummificato. Nel ritratto funerario rientrerebbe anche il famoso frammento dell'Esquilino recuperato dalla tomba di Q. Fabio. L'opera, sebbene vada inserita nell'insieme delle pitture trionfali o storiche, presenta il ritratto tipologico del condottiero romano Q. Fabio Massimo Rulliano, cinque volte console, dittatore nell'anno 315 a.C. e trionfatore³⁶¹, morto dopo il 280 a.C.³⁶² Il ritratto inserito all'interno di vicende storiche doveva essere un modello particolarmente utilizzato dalla nobiltà romana di epoca repubblicana. La glorificazione del defunto attraverso le sue gesta, verrà probabilmente esemplificato nella prima epoca imperiale, come mostra l'ipotesi di modello pittorico del magistrato municipale³⁶³.

Infine, a questa serie andrebbe aggiunta un'opera scoperta nella necropoli di Tebe, in Grecia, e ancora in fase di studio: la stele in pietra dipinta di Teodoro (*tav. XLIX.a*), con l'iscrizione "addio Teodoro" (ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΧΑΙΠΕ)³⁶⁴. Sulla stele vi è raffigurato il defunto a mezzo-busto: un giovane uomo imberbe rivolto di tre-quarti verso destra, il quale indossa una tunica gialla e un mantello bianco che scende dalla spalla sinistra. Quest'opera è conservata nel Museo Nazionale di Tebe ed è stata datata da Vassilis Aravantinos al I secolo a.C. Dal punto di vista storico la stele appartiene all'arte provinciale romana, ma è chiaramente un'opera greca, che secondo Aravantinos si rifà ai modelli delle stele funerarie della Grecia classica³⁶⁵.

³⁶¹ Gli fu concesso il trionfo per la vittoria nella Battaglia di Perugia contro gli Etruschi; vedi Liv., IX, 40.

³⁶² COARELLI 1976, pp. 13-21.

³⁶³ Si veda il capitolo 8.

³⁶⁴ La stele è stata scoperta nel 2008, e inserita all'interno della nuova struttura del Museo Nazionale di Tebe in Beozia; ARAVANTINOS 2010, pp. 321-324.

³⁶⁵ ARAVANTINOS 2010, p. 324.

Ricapitolando: in tutto si hanno più di mille ritratti scoperti in contesti funerari, rinvenuti in 4 province (1 dalla Grecia, 4 dalla Lusitania, 17 dalla Siria e 1025 dall'Egitto) e in Italia (4 da Roma, 5 da Ostia e 2 da Pompei). Sicuramente i dati sono troppo esigui per poter creare dei modelli unitari per tutto l'impero, ma permette di fare alcune considerazioni sull'importanza del ritratto funerario. Si può ipotizzare che il ritratto pittorico funerario dovesse avere un importante valore antropologico per i romani al pari dei ritratti statuari; come del resto ne aveva tra il IV e il III secolo per le popolazioni dell'Italia centrale³⁶⁶.

³⁶⁶ Come è stato mostrato nel par. 6.I.

CAPITOLO 4.

I ritratti nelle pitture nei contesti abitativi e pubblici nella Campania romana

4.I. *Terentius Neo* e sua moglie

Il più celebre ritratto su intonaco a noi pervenuto è il dipinto di “*Terentius Neo* e sua moglie”³⁶⁷. La pittura (65x58cm) era posta sulla parete nord del *tablinum* (g) dell’omonima *domus*³⁶⁸ (fig. 15), in una posizione che rendeva il quadro visibile a chiunque entrasse nell’atrio³⁶⁹. I coniugi sono rappresentati come raffinati



Figura 17. Pianta della Casa di Terentius Neo-Pompei. Regio VII, Insula 2, edificio 6.

benestanti (tav. XIV.a): *Terentius* indossa una toga bianca mentre nella mano destra tiene un *rotulus* con etichetta rossa, che poggia contro il mento in atteggiamento pensoso; l’uomo ha i capelli corti e ricci, mentre intorno al mento porta una leggera barbula. La moglie veste un mantello rosso, orecchini e collana di perle con un ciondolo,

³⁶⁷ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 9058; BORDA 1958, p. 220; MAIURI 1958; MAIURI 1961, p. 82; BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 1976 B, scheda 122; SAMPAOLO 1996b, pp. 480-493; SANPAOLO 1998a, p. 312; COSTABILE 2000, p. 10; CROISILLE 2005, pp. 249, fig. 370; PAPPALARDO 2007, p. 13; BUCCINO 2009, p. 303, scheda VI.2; CAPPELLI, LO MONACO 2009; GRASSO, ROCCO 2009, p. 517, scheda 296.

³⁶⁸ Casa di *Terentius Neo* è a Pompei: Regio VII, Insula 2, edificio 6; si veda SAMPAOLO 1996b, pp. 480-493.

³⁶⁹ BUCCINO 2009, p. 303, scheda VI.2.

l'acconciatura è caratterizzata da sottili e ordinati riccioli lungo il profilo del volto trattenuti sulla testa da una fascia; nella mano destra regge uno stilo che appoggia delicatamente sulle labbra, nella mano sinistra un trittico aperto verso l'osservatore. Una contrapposizione netta è data dal colore dell'incarnato dei due coniugi, quella della donna è chiara, quasi candida, la pelle dell'uomo è olivastria e leggermente scura. Le acconciature dei due soggetti, la *barbula* dell'uomo e la pettinatura della donna, datano il dipinto alla tarda età neroniana (60-69 d.C.)³⁷⁰. Il dipinto definisce perfettamente i tratti dei soggetti anche nei piccoli difetti, come la leggera stempiatura e le rughe ondulate sulla fronte dell'uomo. Il pittore si rileva attento nella resa del panneggio delle vesti e sapiente nell'utilizzo del chiaro-scuro, l'unica pecca del quadro è la resa dello sguardo della donna; gli occhi della giovane si perdono nel vuoto e non rendono l'idea dello sguardo riflessivo. La posizione del ritratto fuori dal *tablinum*, non è casuale e lo si ritrova in un verso pliniano, come anticipato nei paragrafi precedenti³⁷¹, in quanto sugli stipiti al di fuori di questo ambiente erano spesso rappresentati i grandi personaggi della famiglia e i trofei di guerra vinti da costoro³⁷²: la scelta di porre il ritratto della coppia in quel punto ha una forte componente tradizionalista. Il quadretto era inserito in una decorazione più ampia di IV stile che copriva le pareti del *tablinum*, completamente scomparsa³⁷³.

La figura in primo piano è quella della consorte, mentre il marito ha la spalla destra coperta dal corpo della donna. La scelta di mettere in secondo piano il marito è voluta, si può ritenere che il soggetto del ritratto fosse la moglie e, in seconda posizione, il marito. Si può ipotizzare che il ritratto fu commissionato dalla donna, più che dal marito, come in altri casi noti all'interno della pittura romana³⁷⁴. Un esempio è il famoso tondo dei Severi³⁷⁵, dipinto su tavola proveniente dall'Egitto romano, dove Settimio Severo copre con il corpo la spalla della moglie Giulia Domna, davanti a loro Caracalla, il figlio maggiore, copre Geta; in questo caso la

³⁷⁰ BUCCINO 2009, p. 303, scheda VI.2.

³⁷¹ Paragrafo 2.III.

³⁷² Plin. N. H., XXXV, 7; da FERRI 2000, p. 146.

³⁷³ PPM 1996, Vol. VI, p. 488.

³⁷⁴ Si veda il ritratto della matrona nella Villa dei Misteri.

³⁷⁵ FROVA 1961, p. 309, fig. 280; TOYNBEE 1965, p. 129-258, fig. 74; VERMEULE 1968, pp. 298-300; THOMPSON 1976, p. 17, fig. 55; PARLASCA 1977, p. 64, nr. 390.

pittura tende a sottolineare la posizione centrale che hanno Settimio Severo e il figlio maggiore Caracalla.

Per quanto riguarda la toga candida che indossa *Terentius* potrebbe identificarlo come un *candidatus*³⁷⁶ a una carica politica all'interno della città. La scelta di raffigurarlo come un *candidatus* può significare che probabilmente l'uomo non raggiunse il suo obiettivo istituzionale, accontentandosi di essere rappresentato come un aspirante politico, poiché se avesse vinto le elezioni, avrebbe cambiato la decorazione della toga in base al nuovo rango raggiunto. Questa è, comunque, un'ipotesi in quanto ritroviamo la toga bianca in numerose rappresentazioni e non è detto che avesse un significato politico.

Riguardo al riconoscimento del soggetto dipinto, bisogna chiarire alcuni punti, poiché ancora oggi il ritratto è erroneamente identificato con *Paquius Proculus*³⁷⁷. Infatti in principio l'abitazione era stata erroneamente attribuita a *Paquius Proculus*, a causa di una scritta elettorale all'entrata dell'abitazione; ma la scoperta di un'altra iscrizione all'ingresso ha confermato che la *domus* apparteneva a *Terentio Neo*, identificando così il vero soggetto del ritratto.

L'iscrizione, anch'essa di ambito elettorale, che conferma la paternità della casa a *Terentio* riporta:

CVSPIVM - PANSAM AED – TARENTIVS

NEO – ROG³⁷⁸

«*Cuspium Pansam aed(ilem) Terentius Neo rog(at).*»³⁷⁹

«*Terentius Neo chiede l'elezione a edile di Cuspius Pansa*»³⁸⁰

Il caso nominativo del nome *Terentius Neo* fa supporre che fosse egli il proprietario della casa. Una ristrutturazione precedente all'eruzione del 79 d.C. rese la casa

³⁷⁶ GRASSO, ROCCO 2009, p. 517, scheda 296

³⁷⁷ BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 1976 B, scheda 122; PAPPALARDO 2007, p. 13.

³⁷⁸ CIL IV, 871.

³⁷⁹ COSTABILE 2000, p. 8-9.

³⁸⁰ Per la traduzione di queste formule elettorali si veda WEEBER 2007, pp. 23-25.

(numero civico 6)³⁸¹ comunicante col contiguo *pistrinum* (al numero civico 3)³⁸²: “si è perciò pensato che il proprietario della casa lo fosse anche del *pistrinum* ed esercitasse dunque il mestiere di panettiere”.³⁸³

Per quanto concerne la scritta di *Paquius Proculus* che ha erroneamente donato il nome al ritratto: le scritte elettorali sui muri che riportano la candidatura a *duumviro* di *Paquius Proculus* sono numerose a Pompei e sparse per tutta la città³⁸⁴ poiché fu l’ultima campagna elettorale prima della distruzione. Si può dedurre che forse *Terentio Neo* fosse un sostenitore del politico poiché permise che l’iscrizione elettorale fosse posta sulle mura della sua abitazione pur non portando il suo nome. In più oggi si è identificata con certezza la *domus* di *Paquius Proculus*, che era quindi domiciliato sulla via dell’Abbondanza³⁸⁵.

La raffigurazione della coppia è diventata il ritratto dipinto per “*antonomasia*”, esistono per ciò sull’opera numerose descrizioni della pittura. Purtroppo a volte ai soggetti dell’opera vengono affibbiati aggettivi, a mio avviso, non corretti: alcuni autori definiscono la coppia come “*Sannita*”, con un’accezione negativa. Il primo a dare questa definizione fu Maiuri³⁸⁶, ed è ripetuta pressoché in tutte le descrizioni successive³⁸⁷:

*«I tratti somatici [...] ne tradiscono in ogni modo l’origine provinciale (probabilmente dal Sannio) [...]»*³⁸⁸

*«Le fattezze tradiscono l’origine umile: la toga bianca da candidatus e l’elegante barba non nascondono i tratti tipicamente sannitici dell’uomo»*³⁸⁹

³⁸¹ SAMPAOLO 1997 b.

³⁸² SAMPAOLO 1997 a.

³⁸³ COSTABILE 2000, p. 10.

³⁸⁴ Si vedano i numerosi esempi riportati nel saggio WEEBER 2007.

³⁸⁵ La casa di *Paquius Proculus* è stata individuata nella Regio I, Insula 7, edificio 1; MAIURI 1931, p. 76; si veda anche www.pompeisites.org.

³⁸⁶ MAIURI 1958, p. 97.

³⁸⁷ Anche in BORDA 1958, p. 220, i due sono descritti come coppia “*mezzo borghese, mezzo contadina*”; si veda CAPPELLI, LO MONACO 2009, p. 110, e GRASSO, ROCCO 2009, p. 517, scheda 296.

³⁸⁸ CAPPELLI, LO MONACO 2009, p. 110.

³⁸⁹ GRASSO, ROCCO 2009, p. 517, scheda 296.

Nel I secolo d.C. il Sannio non è una provincia, ma già integrato nel 89 a. C. per la *lex Plautia Papiria*, per poi essere inserita nel sistema delle *Regiones* da Augusto, pienamente inquadrata nell'*Italia*³⁹⁰; il termine “provinciale” e “sannitico” è perciò utilizzato in maniera anacronistica se inserito nel contesto romano. L’umiltà del personaggio, spesso descritto come un contadino, stride anch’essa con i valori tradizionali romani:

*«Ma si confondono così le umili origini, o la modesta agiatezza raggiunta dal nostro, con le doti intellettuali, e si dimenticano altresì i due Catoni ed i molti giuristi e letterati romani (per non parlare di alcuni moderni!) che, nonostante la loro cultura, dovevano essere di catoniana rusticitas nell'aspetto e nei modi, come i ritratti dell'epoca tante volte confermano.»*³⁹¹

Dal punto di vista qualitativo il dipinto viene inserito tra le opere “provinciali” (create fuori da Roma), ma anche in questo caso non vi è alcun dato archeologico perché non abbiamo alcun ritratto dipinto proveniente dalla capitale da confrontare alla pittura pompeiana. Anche se Pompei ai tempi era un piccolo centro, nulla impediva di richiamare maestranze provenienti dai grandi centri nelle vicinanze (come *Neapolis*), poiché gli spostamenti di artigiani e artisti per mare e per terra erano di prassi in quel periodo. In fine scrivere che l’essere “sannitico” corrisponde a una qualche provenienza sociale umile non è dimostrabile.

³⁹⁰ Plin. N. H., III, 46.

³⁹¹ COSTABILE 2000, p. 10.

4.II. I ritratti “*in orbe*”

Si è spiegato precedentemente lo stretto rapporto tra *imago clipeata* e ritratto in tondo³⁹² e come il cerchio in cui è iscritto uno specifico personaggio sia probabilmente l'esemplificazione dello scudo. Dalle analisi iconografiche degli esemplari provenienti dai contesti vesuviani, questi tondi potevano rappresentare personaggi mitologici, divinità e ritratti. Si ritiene opportuno ridefinire i ritratti in tondo come ritratti “*in orbe*”, cioè inseriti all'interno di un cerchio. Per quanto concerne la pittura romana su affresco, si evidenzia grazie alle testimonianze vesuviane che la tipologia di ritratto dipinto più numerosa è proprio quella del ritratto *in orbe*. In più, si noterà come spesso i ritratti *in orbe* fossero creati in coppia per decorare i muri degli ambienti della casa. Di seguito si presenta e analizza questa tipologia di pitture, interpretate spesso come figure allegoriche da alcuni studiosi, come Stefano De Caro³⁹³, S. Grasso e L. Rocco³⁹⁴, che a mio avviso sono veri e propri ritratti.

I tondi di “Saffo” e del fanciullo

Una coppia di ritratti ben noti del Museo Archeologico Nazionale di Napoli è formato dal medaglione cd. di “Saffo”³⁹⁵ (*tav. XV.a*) e da un ritratto di fanciullo (*tav. XV.b*), scoperti nel giugno 1760 a Pompei. Nel dipinto femminile è raffigurata una fanciulla con lo *stilus* portato alle labbra dalla mano destra e un *tetrptychon* nella mano sinistra. La donna indossa una tunica verde coperta da un mantello viola; i capelli ricci cadono morbidi intorno alla sagoma del viso, mentre sul capo sono raccolti da una reticella dorata; le labbra sono tumide e i grandi occhi castani assorti e persi nel vuoto; oltre alla retina dorata, tra i gioielli vanno annoverati un anello sull'anulare sinistro e gli orecchini circolari in oro. Questa mirabile opera, dal diametro di 38 cm, è databile all'epoca neroniana in base all'acconciatura dei capelli. Il nome di “Saffo” è stato attribuito erroneamente in quanto in principio si

³⁹² Si veda paragrafo 2.I.

³⁹³ DE CARO 1994, p. 188.

³⁹⁴ GRASSO, ROCCO 2009, p. 526, scheda 305.

³⁹⁵ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 9084; dimensione diametro 38 cm. MAIURI 1953, p. 103; DE CARO 1994, p. 188; SAMPAOLO 1998a, p.313; CROISILLE 2005, pp. 248-249, fig. 368; PAPPALARDO 2007, pp. 12-13; GRASSO, ROCCO 2009, p. 526, scheda 305; www.cir.campania.beniculturali.it.

pensò potesse essere il ritratto della nota poetessa di Lesbo; oggi gli studiosi ritengono che l'opera sia più che altro una rappresentazione tipologica di una persona di cultura:

«In realtà il giovane volto, lungi da essere un ritratto, ed estraneo alla raffigurazione della famosa poetessa, è la rappresentazione tipologica di una persona di cultura, di status sociale elevato, come sottolinea l'ostentazione dei monili d'oro, gli orecchini, l'anello, la reticella che trattiene i capelli secondo la moda neroniana. Medaglioni del genere decoravano solitamente sale di rappresentanza, come i triclini o i tablini, e solo di rado ritraevano personaggi reali, ma piuttosto evocavano e glorificavano tra le mura domestiche le virtutes morali e fisiche di fanciulli e fanciulle»³⁹⁶

Secondo Grasso questa pittura è la raffigurazione tipologica di una donna benestante, che però non ritrae alcuna persona reale, si potrebbe dire “un'allegoria” dello *status* e della *virtus* della donna romana. Ritengo che il termine “raffigurazione tipologica” venga utilizzata in modo errato, in quanto il dipinto rientra sicuramente nell'accezione di “ritratto fisiognomico” secondo la definizione di Bianchi Bandinelli³⁹⁷.

Già Amedeo Maiuri vi riconobbe un ritratto appartenente alla tipologia da lui coniata delle rappresentazioni con *instrumentum scriptorium*³⁹⁸. A mio parere il dipinto è senza alcun dubbio un ritratto per tre motivi: il primo è dovuto all'iconografia di “Saffo” che risulta identica, con qualche lieve differenza³⁹⁹, a quella della moglie di Terenzio Neo⁴⁰⁰, forse il ritratto pittorico meglio conservato proveniente dall'area vesuviana; in secondo luogo, proprio come il ritratto del panettiere con la moglie, il dipinto della fanciulla faceva coppia con un altro tondo

³⁹⁶ GRASSO, ROCCO 2009, p. 526, scheda 305.

³⁹⁷ BIANCHI BANDINELLI 1965, p. 695.

³⁹⁸ MAIURI 1953, p. 103.

³⁹⁹ Vi sono lievi differenze nel modo di tenere lo stilo e nel dipinto di “Saffo” la fanciulla rivolge le tavolette verso sé stessa e non verso lo spettatore.

⁴⁰⁰ Si veda il paragrafo precedente 3.I.

raffigurante un ragazzo⁴⁰¹; terzo e non meno importante, anche se raffigurata con un'iconografia da donna "colta", ben abbigliata e con i gioielli, presenta un particolare originale che sottolinea la veridicità dei tratti del viso, poiché intorno agli occhi è ben visibile la presenza delle occhiaie. Il dipinto ritrae quindi una donna che vuole apparire ricca e colta, e che si fa ritrarre, esattamente come la moglie di Terenzio Neo, con un'adeguata iconografia. Pappalardo definisce la rappresentazione come tipologia di coppia di "intellettuali" di provincia, che in parte anticipa il tipo del *mousikos aner* riprodotto sui sarcofagi in bassorilievo di III secolo d.C.⁴⁰².

Nel tondo che fa coppia il giovane è coronato d'edera, con le mani porta al mento un rotolo di papiro, indossando una toga chiara. Come nel caso di "Saffo", questo dipinto viene spesso interpretato come una raffigurazione di "genere"⁴⁰³; ciononostante gli elementi fisiognomici sono molto marcati, come l'ovale del viso allungato e il naso ricurvo. Ciò sembrerebbe confermare l'ipotesi della pittura-ritratto. La provenienza precisa dei ritratti è ignota, si sa solo che furono scoperti nella *VI insula occidentalis*. I due dipinti rappresentano probabilmente una coppia di giovani apparentati, forse fratelli, o più probabilmente madre e figlio. Infatti, se anche il dipinto di "Saffo" viene sempre indicato come quello di una fanciulla, le occhiaie della donna svelano un'età più matura. Non si esclude che i caratteri fisiognomici dei soggetti ritratti possano essere idealizzati. Per quanto riguarda la possibilità che i soggetti raffigurati siano dei coniugi, l'ipotesi non è da escludere; si può notare che l'utilizzo della tipologia del tondo, come si evincerà dai prossimi esempi, è spesso utilizzato per raffigurare parenti prossimi (come i fratelli).

Busto maschile da Ercolano⁴⁰⁴

Il medaglione è incorniciato da una corona vegetale, al suo interno è raffigurato un adolescente di profilo, rivolto alla sua sinistra (*tav. XVI.b*). Il giovane veste un mantello verde che gli copre la spalla destra, probabilmente un abbigliamento di origine greca (un *himation*). Il naso è lungo e ben definito, le labbra piccole e

⁴⁰¹ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 9085.

⁴⁰² PAPPALARDO 2007, p. 13.

⁴⁰³ DE CARO 1994, p. 188; GRASSO, ROCCO 2009, p. 527, scheda 306; *Romana Pictura* 1998, p. 313.

⁴⁰⁴ La pittura è conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9072; dimensioni: alt. 28 cm, largh. 22 cm.; SAMPAOLO 1998a, p. 313; GRASSO, ROCCO 2009, p. 516, scheda 295.

serrate. Davanti a sé il giovane stringe tra le mani un *volumen* aperto, ma nonostante l'immagine sia costruita per identificarlo come un lettore gli occhi castani si perdono nel vuoto. Come evidenzia Lucia Rocco, il dipinto presenta numerosi errori dal punto di vista tecnico: la robustezza delle membra, la resa del petto e la rigidità del panneggio. Il pittore, forse abituato a ritratti con scorcio, si è trovato in difficoltà a rappresentare il giovane di profilo.

Tondo con ritratto di anziano⁴⁰⁵

Il dipinto fu distaccato dalla parete sud dell'edra distila (18) della Casa del Citarista⁴⁰⁶. Nel tondo vi è ritratto un uomo anziano (*tav. XVII.a*) in posizione frontale. La parte superiore del dipinto è lacunosa. Lo sfondo dietro al soggetto è azzurro, la cornice è rossa, delineata da due sottili linee, una nera e una più esterna gialla. L'uomo ha capelli e barba bianchi; porta una corona vegetale sul capo, le cui larghe foglie di edera⁴⁰⁷ ricadono sulla fronte e sulle tempie. Le labbra del soggetto sono particolarmente piene, gli occhi grandi e castani. È evidente un utilizzo accentuato del chiaro-scuro che sottolinea gli occhi, il naso e le labbra, dando un'espressione severa al soggetto. Sulle spalle è visibile un mantello rosso-marroncino. Il ritratto è sicuramente idealizzato, poiché non presenta alcuna ruga sul viso. Mariette De Vos ritiene che probabilmente «*il committente si identificava nella figura del poeta dedito all'otium e agli esercizi letterari*»⁴⁰⁸.

I due tondi dalla Casa del Cenacolo⁴⁰⁹

I tondi dipinti con ritratto sono numerosi nell'area vesuviana, come per esempio i due raffiguranti fanciulli provenienti dal *tablinum* (ambiente f) della Casa del cenacolo. I due tondi erano inseriti all'interno di una parete con intonaco a fondo rosso, con il perimetro del cerchio colorato in nero. Il primo tondo rappresenta un

⁴⁰⁵ La pittura è conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 9072; dimensioni: alt. 37 cm, largh. 36 cm, il diametro del ritratto è di 31 cm; DE VOS 1990, pp. 142-143, fig. 44; SAMPAOLO 1998a, pp. 312-313; GRASSO, ROCCO 2009, p. 518, scheda 297.

⁴⁰⁶ La Casa del Citarista è a Pompei: *Regio I, Insula 4*, edificio 5.25; si veda DE VOS 1990, pp. 117-177.

⁴⁰⁷ Valeria Sampaoalo identifica la tipologia vegetale come foglie d'edera; SAMPAOLO 1998a, p. 312.

⁴⁰⁸ DE VOS 1990, p. 143.

⁴⁰⁹ La Casa del Cenacolo è a Pompei: *Regio V, Insula 2*, edificio h; si veda BADONI 1991. Le pitture sono conservate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 120620a e inv. 120620b.

fanciullo⁴¹⁰ (*tav. XV.e*) su sfondo grigio con una corona di lauro e due *volumina* appoggiati alla spalla sinistra. Il giovane ha il viso di tre quarti leggermente ruotato alla sua sinistra e indossa una tunica bianca. Il pittore ha reso con una certa pesantezza le ombre e il chiaroscuro, facendo risultare i particolari del viso in forte contrasto col candore della pelle del volto. Nel secondo ritratto⁴¹¹ (*tav. XV.f*) troviamo la stessa costruzione speculare al primo su uno sfondo azzurro. Il giovane è anch'egli "laureato" e porta sul lato destro del corpo un *rotulus*, il volto è girato di tre quarti verso destra; sembra indossare un *himation* di color marrone, che gli lascia la spalla destra e il petto completamente scoperti. La particolarità dei *volumina* è che in ambedue i casi abbiamo le etichette con i titoli (*sillybos*): nel caso del tondo **a** si legge *Plato* (Platone), per l'etichetta del tondo **b** si trova la scritta *Homerus* (Omero). I due tondi sono interpretati⁴¹² come raffigurazioni di due giovani fratelli; la presenza delle corone di alloro, l'*himation* del tondo **b** e le pergamene con autori greci erano espedienti per sottolineare l'amore dei giovani per la cultura ellenica. I titoli dei *volumina* sono quanto mai vaghi e la scelta di inserire solo i nomi e non le opere degli autori è alquanto generica; si potrebbe evincere che la conoscenza per la letteratura greca dei ragazzi fosse in realtà millantata, come confermerebbe il fatto che gli autori *Homerus* e *Plato* sono riportati in latino, anziché in greco.

Due tondi dalla Casa di *M. Lucretius Fronto*⁴¹³

Sulla parete ovest del cubicolo (6) della casa di *M. Lucretius Fronto* vi sono due corone vegetali con ritratto disposte in modo speculare ai lati della porta d'ingresso dell'ambiente (*tav. XVI.e*); la parete è gialla, lo sfondo dei tondi grigio. All'interno del tondo a sud è ritratta una fanciulla (*tav. XVI.c*) dal viso in posizione frontale. Il soggetto indossa una veste viola fissata da una fibula sulla spalla destra. I capelli sono probabilmente legati dietro la nuca, ben pettinati, bipartiti da una riga e

⁴¹⁰ La pittura è conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 120620b; diametro del tondo 18 cm circa; ELIA 1932, nr. 311; BADONI 1991, p. 663; GRASSO, ROCCO 2009, p. 523, scheda 303a.

⁴¹¹ La pittura è conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 120620a; diametro del tondo 13 cm circa; ELIA 1932, nr. 312; BADONI 1991, p. 663; GRASSO, ROCCO 2009, p. 523, scheda 303b.

⁴¹² GRASSO, ROCCO 2009, p. 523.

⁴¹³ La Casa di *M. Lucretius Fronto* oè situata a Pompei: *Regio V, Insula 4*, edificio a; DE VOS 1991, pp. 1000-1001; GUZZO 2003, pp. 70-73.

leggermente ondulati sulle tempie⁴¹⁴. Gli occhi sono disegnati con grande precisione e intensità, il viso è tondeggiante. Il naso e la bocca sono rovinati da dei graffi.

Nel tondo a nord vi è ritratto un fanciullo (*tav. XVI.d*) con il viso leggermente rivolto verso destra⁴¹⁵. I capelli ricci e spettinati ricadono sulla fronte, il viso è ovale e le labbra sono piene. Gli occhi sono piccoli e resi asimmetrici. Il soggetto indossa una veste bianca, in testa porta il petaso e sulla spalla sinistra spunta il caduceo (quindi come Mercurio). Si nota chiaramente che i due elementi sono stati aggiunti successivamente, forse dopo la morte precoce del giovane. L'esecuzione di questo ritratto risulta leggermente meno precisa dell'altro. Si ritiene che i due soggetti fossero fratelli, forse i figli del proprietario della casa.

Due tondi conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, di provenienza sconosciuta

Dall'area vesuviana provengono altri due tondi oggi conservati al Museo Archeologico di Napoli, di cui non si conosce però il sito di provenienza⁴¹⁶. Il primo⁴¹⁷ raffigura un uomo barbato (*tav. XV.c*) con in capo una corona di lauro, lo sfondo del tondo e la parete sono completamente nere, e solo il cerchio in cui è inscritta la figura è bianco. Secondo L. Rocco si tratterebbe della riproduzione di un ritratto scultoreo:

«Il ritratto dell'anziano sembra, più che la raffigurazione di un personaggio reale, la copia di una statua o un busto marmoreo, sia per il colore diafano dell'incarnato che per la posa ieratica, lasciandoci pensare al ritratto di un poeta»⁴¹⁸

Si può concordare con questa lettura precisa sull'iconografia della pittura, sottolineando che anche la riproduzione pittorica di un ritratto scultoreo è essa

⁴¹⁴ DE GRÜNEISEN 1911, pp. 55-56, fig. 69; DE VOS 1991, p. 1001, fig. 69.

⁴¹⁵ DE VOS 1991, p. 1001, fig. 70; GUZZO 2003, p. 72.

⁴¹⁶ Conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. invv. 9092 e 9087; GRASSO, ROCCO 2009, p. 520, schede 299a e 299b

⁴¹⁷ Diametro del tondo 25 cm.

⁴¹⁸ GRASSO, ROCCO 2009, p. 520.

stessa un ritratto⁴¹⁹. Sicuramente, non sapendo quale sia il personaggio raffigurato, non possiamo sapere se i tratti siano inventati o autentici⁴²⁰. Nel secondo ritratto⁴²¹ è raffigurato un giovane (*tav. XV.d*) con il capo cinto da una corona di alloro e una *tenia*⁴²² (nastro), che simboleggia probabilmente la vittoria in un agone poetico; il giovane indossa una tunica bianca. Dai tratti caratteriali marcati, come per esempio il grosso naso e i grandi occhi sbarrati, si può supporre che in questa pittura sia raffigurato il ritratto vero e proprio di un giovane.

Tondo dalla Villa di Cicerone⁴²³

Nel tondo è raffigurato un giovane uomo di profilo (*tav. XVI.a*), rivolto alla sua destra. Il soggetto è imberbe e ha corti capelli ricciuti, sul capo porta una corona vegetale. L'uomo ha il naso prominente e il mento leggermente arretrato; l'orecchio sinistro è piccolo e leggermente abbassato. Il soggetto indossa una tunica tenuta da un nodo, o più probabilmente una fibula, sulla spalla destra. Alla sua sinistra è visibile un volatile di colore verde appoggiato su una superficie ovale inclinata. Secondo L. Rocca, il giovane è intento a osservare l'uccello, ma è più probabile che la superficie ovale sia uno specchio e che il volatile vi sia appoggiato. Lo sfondo mantiene il colore bianco sporco dell'intonaco, la cornice è nera. Nel ritratto si delinea, come nel busto da Ercolano, una resa errata delle proporzioni nella costruzione dell'immagine di profilo.

⁴¹⁹ Si veda il primo paragrafo.

⁴²⁰ Come lamentava anche Plinio il Vecchio “*quin immo etiam quae non sunt finguntur, pariuntque desideria non traditos, vultus, sicut in homero evenit.*” (si raffigurano, anzi, dei ritratti immaginari, giacché il nostro desiderio dà forma a visi non tramandati, come è il caso di Omero). Plin. N. H., XXXV, 9; da FERRI 2000, pp. 148-149.

⁴²¹ Diametro del tondo 24 cm.

⁴²² CAVEDONI 1846, pp. 138-142.

⁴²³ Conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 9086; dimensioni diametro 25 cm; GRASSO, ROCCO 2009, p. 519, scheda 298. BRAGANTINI 1997b, pp. 572-574, figg. 10-13.

Due tondi dalla casa di *L. Cornelius Diadumenus*, oggi perduti⁴²⁴

All'interno della casa di *L. Cornelius Diadumenus*⁴²⁵, sulla parete nord del triclinio (h) erano visibili due tondi: una poetessa⁴²⁶ e un ragazzo con *volumen*, oggi perduti (sopravvivono alcune fotografie). Nel disegno di Nicola La Volpe⁴²⁷ sono disegnati insieme ad altri due tondi: la raffigurazione di Paride con un amorino e un satiro. Nel primo tondo era raffigurata una poetessa (tavv. XVIII.e-XVIII.f) con i capelli scuri e ricci raccolti in una retina, come nel tondo di "Saffo". I lineamenti del viso sono decisi e caratterizzati da forti zigomi, folte sopracciglia e larghe ali nasali. Con la mano destra sorregge un lungo stilo che poggia delicatamente alle labbra, mentre con la mano sinistra sostiene un dittico. L'abbigliamento è contraddistinto da una veste e un mantello riccamente decorato. La resa del chiaroscuro è impeccabile, le membra sono equilibrate, tranne le dita che sostengono lo stilo. Per quanto riguarda il tondo con ritratto maschile, raffigurava un ragazzo (tav. XVIII.d) vestito di *himation* e con un *rotulus* portato al mento con la mano sinistra. I due ritratti erano inseriti in modo simmetrico all'interno di una pittura parietale di IV stile.

Tondi dalla Casa di *N. Popidius Priscus*⁴²⁸, oggi perduti⁴²⁹

Come nel caso sopracitato dei tondi dalla casa di *L. Cornelius Diadumenus*, le pitture che qui vengono presentate furono disegnate da Nicola La Volpe. Nel disegno sono riprodotti tre medaglioni con raffigurazioni antropomorfe che decoravano le pareti della Casa di *N. Popidius Priscus*⁴³⁰. In alto a destra è Paride con un amorino riconoscibile per il berretto frigio e il bastone da pastore. Gli altri due tondi sembrano riprodurre dei ritratti. Nel primo in alto a sinistra sono rappresentati due soggetti: in primo piano è ritratta una donna (tav. XIX.a) con il viso rivolto di tre quarti verso sinistra. Con la mano destra porta lo stilo alle labbra

⁴²⁴ Nicola La Volpe, disegno a matita su cartoncino 28,5 x 31 cm. Conservato presso la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei, nr. inv. ADS 745; BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 717, fig. 181.

⁴²⁵ La Casa di *L. Cornelius Diadumenus* è a Pompei: *Regio VII, Insula 12*, edifici 26/27.

⁴²⁶ CROISILLE 2005, p. 249, fig. 374.

⁴²⁷ Nicola La Volpe, artista che tra il 1838 e il 1870 disegnò numerose pitture pompeiane; BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 572.

⁴²⁸ La Casa di *N. Popidius Priscus* è a Pompei; *Regio VII, Insula 2*, edifici 20.40; SAMPAOLO 1996c, pp. 615-658.

⁴²⁹ BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 725-726, fig. 192.

⁴³⁰ Nicola La Volpe, disegno a matita su cartoncino 44 x 31,4 cm. Conservato presso la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei nr. inv. ADS 537.

mentre la mano sinistra sostiene un dittico aperto. I capelli sono trattiene da una cordicella, i riccioli ricadono morbidi intorno al profilo superiore del viso; porta orecchini a perla. La donna indossa una veste che le copre anche le braccia. Dietro la spalla destra, spunta una seconda figura: il ritratto di una fanciulla di tre quarti verso sinistra, riconoscibile come tale da un orecchino ad anello all'orecchio destro. Ambedue i soggetti hanno lo sguardo pensoso che si perde nel vuoto.

Nel terzo tondo in basso sono raffigurate due figure (*tav. XIX.b*): una donna in primo piano e un giovane uomo che sporge dietro la spalla destra. La donna ha i capelli ben pettinati e raccolti da un nastro, porta la mano aperta sul petto; il soggetto indossa una veste. Il giovane uomo ha i capelli ricci ben pettinati, di stile greco, fermati in capo da una fascia. Il soggetto con la mano sinistra alza un lembo della veste della donna. La scena è stata interpretata come una scena divina: Marte che sistema la veste a Venere⁴³¹.

La Volpe sembra in parte riprodurre i ritratti con le stesse proporzioni facciali, in maniera leggermente schematica; ciononostante si è certi che la raffigurazione con *instrumentum scriptorium* sia un ritratto. Il tondo in basso è stato anche interpretato come una raffigurazione di Marte e Venere, ma nel disegno non vi è un solo elemento iconografico che possa dare questa interpretazione.

Tondo dalla Casa del Camillo⁴³², oggi perduto⁴³³

Il tondo è stato raffigurato in un disegno da Nicola La Volpe: sul cartone è riprodotto in alto una pittura parziale con vestizione di giovane, in basso a sinistra un tondo con Paride e con amorino, in basso a destra il ritratto di un giovane uomo⁴³⁴, inseriti in pareti dipinte in IV stile⁴³⁵. L'ultimo tondo quindi ritrae un giovane uomo (*tav. XVII.b*) con il viso leggermente rivolto verso destra. Il soggetto indossa un *himation* sulle spalle lasciando parte del petto nudo. In testa porta una corona d'edera che ricorda la raffigurazione di anziano da Ercolano. Come accennato precedentemente, purtroppo Nicola La Volpe tendeva a raffigurare i

⁴³¹ BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 725.

⁴³² La Casa del Camillo è a Pompei: *Regio VII, Insula 12*, edifici 22-24. BRAGANTINI 1997b, pp. 540-564.

⁴³³ BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 713, nr. 177; BRAGANTINI 1997b, pp. 542-543, fig. 4.

⁴³⁴ Nicola La Volpe, disegno a matita su cartoncino 38,2 x 28,5 cm. Conservato presso la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei, nr. inv. ADS 741.

⁴³⁵ BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 713.

personaggi con uno stile schematico, rendendone impossibile lo studio fisiognomico.

Tondi dalla Casa di Sirico⁴³⁶, oggi perduti

Su due cartoni di Nicola La Volpe sono disegnati due tondi con raffigurazioni antropomorfe, riprodotti dalle decorazioni della pompeiana Casa di Sirico . Sul primo foglio⁴³⁷ sono raffigurati un tondo con fanciullo coronato d'ulivo (*tav. XVIII.a*) e un secondo tondo con Paride pastore. Il primo è rivolto di tre quarti alla sua sinistra e ha i capelli pettinati ben divisi in ciocche; indossa un *himation* che gli lascia il torace nudo e sembrerebbe quindi essere rappresentato come poeta.

Sul secondo foglio⁴³⁸ sono rappresentati due tondi con ritratto. Nel primo una fanciulla (*tav. XVIII.b*) rivolta di tre quarti verso sinistra con i capelli corti e ricci, forse raccolti dietro la nuca. In testa ha una piccola coroncina e indossa una veste con uno spesso orlo sul torace. Nell'altro tondo è ritratta una giovane donna (*tav. XVIII.c*) rivolta verso sinistra, con i capelli ondulati ben pettinati e separati al centro da una scriminatura; indossa un mantello che le copre la spalla sinistra; probabilmente porta degli orecchini ad anelli⁴³⁹. Come negli altri disegni di La Volpe, una descrizione fisiognomica è ostacolata dalle reinterpretazioni stilistiche dell'artista.

Due medaglioni dalla Casa di Nettuno⁴⁴⁰, oggi scomparsi

In un disegno di Giuseppe Abbate⁴⁴¹ sono ritratti due tondi con raffigurazioni antropomorfe⁴⁴². Nel primo sono riprodotti due personaggi (*tav. XVII.c*): un uomo

⁴³⁶ La Casa di Sirico è a Pompei: *Regio VII, Insula 1*, edifici 25.47. BRAGANTINI 1996, pp. 228-353.

⁴³⁷ Nicola La Volpe, disegno a matita e inchiostro su cartoncino; scala 1:2, dimensioni 38,2 x 28,5 cm; Conservato presso la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei, nr. inv. ADS 517; BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 635, fig. 74.

⁴³⁸ Nicola La Volpe, disegno a matita e inchiostro su cartoncino; scala 1:3, dimensioni 38,5 x 28,7 cm. Conservato presso la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei, nr. inv. ADS 516; BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 635, fig. 75.

⁴³⁹ Che si confondono con i ricci, da cui la difficoltà nel distinguerli.

⁴⁴⁰ BRAGANTINI 1993, pp. 295-321.

⁴⁴¹ Giuseppe Abbate operò come disegnatore a Pompei tra il 1835 e il 1866; BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 238.

⁴⁴² Giuseppe Abbate, disegno a inchiostro su cartoncino; dimensioni 23,8 x 31,5 cm. Conservato presso la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei, nr. inv. ADS 140; BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 328-329, fig. 135.

barbuto, sulla destra, rappresentato di profilo mentre sostiene un bambino⁴⁴³ nudo, nella porzione sinistra; i due soggetti si fissano intensamente negli occhi. L'uomo è sicuramente in età avanzata e indossa forse tunica e toga. Questa scena è veramente singolare ed unica nel suo genere, non esistendo infatti una rappresentazione mitologica confrontabile; Irene Bragantini, con molte riserve, cerca di interpretare il personaggio come un Sileno⁴⁴⁴, anche se è evidente che mancano tutti i tipici elementi iconografici. Lo sguardo dell'uomo è malinconico e serio; il ritratto ha molte caratteristiche in comune con il busto del poeta da Ercolano. Nel secondo tondo sono ritratti altri due soggetti (*tav. XVII.d*): in primo piano una donna rivolta di tre quarti verso destra, e sopra la sua spalla sinistra un giovane uomo raffigurato di profilo sinistro. La donna ha i capelli ondulati e ben pettinati, trattenuti dietro la nuca; indossa una veste leggera. Alle orecchie porta degli orecchini sferici, forse perle. Il giovane dietro di lei ha lo sguardo basso, triste; indossa forse tunica e toga, i capelli sono pettinati con ricci ben definiti. Le acconciature dei due uomini sembrerebbero di tradizione greca, ma essendo una riproduzione non si può conoscere quanto abbia messo di suo l'Abbate nel disegno. Ciononostante, se le due pitture fossero stati relative alla stessa parete, vi sarebbe stata una costruzione di sguardi tale da rendere centrale la figura del bambino. Se infatti fosse la raffigurazione di un padre rivolto al figlio, forse prematuramente scomparso, si capirebbe lo sguardo greve della madre rivolto verso il primo tondo e lo sguardo basso del fratello maggiore. Poiché non si riscontrano scene mitologiche di questo tipo e il vestiario semplice dei figuranti, si ritiene con buona probabilità che fosse ritratta una famiglia.

I tondi dalla casa di *Terentius Neo*, oggi scomparsi⁴⁴⁵

Sui muri del corridoio (i) della casa di *Terentius Neo*⁴⁴⁶ nella decorazione pittorica erano dipinti quattro tondi, dei quali ci sono pervenuti i disegni di La Volpe⁴⁴⁷. I

⁴⁴³ Il bambino potrebbe avere 3-4 anni in base alle dimensioni.

⁴⁴⁴ BRAGANTINI 1993, p. 316, fig. 29.

⁴⁴⁵ BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 747, fig. 216.

⁴⁴⁶ La Casa di *Terentius Neo* è a Pompei: *Regio VII, Insula 2*, edificio 6; si veda SAMPAOLO 1996b, pp. 480-493.

⁴⁴⁷ Nicola La Volpe, disegni a matita su cartoncino 35,8 x 45 cm e 36,5 x 46 cm. Conservati presso la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei, nr. inv. ADS 531 e ADS 532; BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 747, fig. 216.

primi due tondi raffigurano Paride con amorino e un personaggio femminile dalla testa coperta da un velo, probabilmente una divinità. Nel secondo disegno sono altri due tondi con all'interno ritratti un giovane uomo e una giovane donna. Il giovane uomo (*tav. XIX.c*) è rivolto verso la sua sinistra ed è raffigurato di profilo; indossa una tunica e un mantello fissato alla spalla destra con una fibula tonda. Appoggiata alla sua spalla destra è possibile vedere una lunga asta che attraversa il tondo dalla parte inferiore sino a quella superiore, sicuramente una lancia; era forse ritratto come un eroe e nel disegno di La Volpe i capelli hanno un'acconciatura tipica della prima età imperiale. La giovane donna è ritratta con il viso rivolto di tre quarti verso sinistra; il soggetto indossa una tunica e dalla spalla sinistra scende un mantello. Alle orecchie porta due orecchini con pendenti a perla. La bocca è piccola, il collo lungo e gli occhi espressivi. I capelli della donna sono ordinati in una serie di piccoli riccioli, che dalla fronte formano un diadema voluminoso; l'acconciatura è tipica del regno di Tiberio ed è identica a quella del ritratto nr. ER 35.

4.III. Il ritratto nelle scene di vita comune

Le pitture che raffigurano scene di vita comune appartengono comunemente a due generi pittorici: la cd. pittura popolare⁴⁴⁸ e la pittura di genere⁴⁴⁹. La pittura popolare rientra nella sfera dell'arte che Ranuccio Bianchi Bandinelli definì arte plebea e che per lo stile più rustico è spesso archiviata come pittura tecnicamente inferiore. In queste produzioni pittoriche Stefano Tortorella vede oltre un valore privato anche uno scopo utilitaristico alla pubblicizzazione delle attività lavorative⁴⁵⁰. All'interno di questa categoria rientrano tutte le raffigurazioni di processioni, arti, mestieri o di scene di vita quotidiana. Nella pittura di genere rientra un ampio insieme di minuziose pitture che comprende soggetti ripresi nella vita quotidiana (familiare e lavorativa), di carattere anedddotico, nature morte e paesaggi; si contrappone all'arte popolare, per il gusto più raffinato e la tecnica pittorica migliore. Il termine fu coniato per i particolari dipinti prodotti dall'arte olandese tra XVII e XVIII secolo e viene oggi comunemente utilizzato per antonomasia per definire questa tipologia di pitture in ogni epoca. Le pitture di genere sono prodotti per un'esposizione in contesti domestici, in quanto erano la testimonianza della ricchezza e dei gusti della famiglia committente. L'insieme dei dipinti che rientrano in questa tipologia è molto ampia, ma solo pochi di questi presentano al loro interno dei ritratti; infatti in alcune scene di vita quotidiana è possibile intendere la volontà del pittore di identificare il committente, anche se il risultato rientra nel ritratto tipologico, più che nella ritrattistica fisiognomica. Bisogna prima di tutto comprendere che la differenza tra pittura popolare e pittura aulica⁴⁵¹ sia in realtà una nostra costruzione moderna⁴⁵², in quanto soprattutto in periodo imperiale non esistevano pittori che producevano un tipo o un altro di pittura; bisogna partire dal presupposto gli artisti a partire dal I secolo d.C. fossero in grado di dipingere ogni tema a loro richiesto. La differenza tra un'opera più grossolana e una più minuziosa è in realtà nel tempo impiegato e nella scelta dei pigmenti da parte del pittore; tutto ciò era legato a un costo che si alzava e abbassava in base a questi due elementi: tempo e materiale. Il

⁴⁴⁸ BIANCHI BANDINELLI 1943, pp. 173-175; ZEVI 1991, pp. 267-274; DE CAROLIS 1997, pp. 55-60; SAMPAOLO 2009a, pp. 91-39; TORTORELLA 2009, pp. 115-130;

⁴⁴⁹ BIANCHI BANDINELLI 1980, p. 203; CROISILLE 2005, p. 254.

⁴⁵⁰ TORTORELLA 2009, p. 115.

⁴⁵¹ A cui appartiene la pittura di genere.

⁴⁵² TORTORELLA 2009, p. 128.

pittore poteva decorare una parete in poche ore utilizzando i pigmenti minerali meno pregiati, oppure dipingere un'opera grandiosa in settimane di lavoro con pigmenti costosi. Ovviamente esistevano artisti più bravi di altri, o altri con difficoltà a disegnare dei particolari, ma bisogna ritenere che ogni pittore parietale fosse in grado di riprodurre i temi principali dell'arte romana di moda ai loro tempi. Di seguito si presenta un unico esempio, che spesso per il livello tecnico è inserito nella pittura di genere, in cui si ritrova un ritratto con caratteristiche fisiognomiche ben riconoscibili.

Il cd. dipinto del panettiere⁴⁵³

Il dipinto rappresenta una distribuzione gratuita di pane e fu scoperto nell'omonima Casa del panettiere (o casa del magistrato anonimo)⁴⁵⁴; l'affresco faceva parte della decorazione della parete occidentale del *triclinium* (*e*). Nel quadretto un uomo imberbe siede all'interno di una bancarella (*tav. XIV.b*), su un alto seggio, mentre distribuisce del pane a tre personaggi di fronte a lui; il soggetto indossa una toga e un mantello bianco, ed è stato perciò identificato come un magistrato. La bancarella è formata da quattro bancali in legno e una doppia scaffalatura alle spalle dell'uomo, ogni ripiano è colmo di pagnotte di pane, mentre sulla destra dell'uomo si scorge un cesto in vimini con un'altra tipologia di cibo. Il magistrato seduto porge del pane al personaggio di fronte a lui, questi è raffigurato stante e barbato, indossa abiti da viaggio di colore scuro con cappuccio e una *paenula* chiara. L'uomo è accompagnato da altre due figure maschili: alla sua destra vi è un fanciullo posto di schiena nei confronti dello spettatore, alla sinistra un uomo raffigurato di tre-quarti verso sinistra. Il punto dell'osservatore è aereo e permette di vedere la ricchezza della bancarella. L'affresco si configura quale orgogliosa celebrazione di un momento di *liberalitas* del proprietario della casa, che si fa raffigurare nel *triclinium* della propria abitazione su alto podio e in toga, mentre distribuisce il pane. Per Francesca Taccalite rappresenterebbe l'elargizione di cibarie durante una festività⁴⁵⁵; in effetti questa ipotesi spiegherebbe perché il magistrato dona il pane

⁴⁵³ La pittura è conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9071, dimensioni: 68cmX59cmX5cm; SAMPAOLO 1996d; PAPPALARDO 2007, p. 15; TACCALITE 2009, p. 296.

⁴⁵⁴ La Casa del panettiere (o casa del magistrato anonimo) è situata nella Regio VII, Insula 3, edificio 30.

⁴⁵⁵ TACCALITE 2009, p. 296.

anche a dei forestieri, elemento sottolineato dal vestiario da viaggiatore dell'uomo a cui porge il pane.

4.IV. Ritratti pubblici dei sacerdoti del Tempio di Iside di Pompei.

Dal portico del Tempio di Iside⁴⁵⁶ di Pompei provengono alcuni dipinti di sacerdoti riscoperti in epoca borbonica, distaccati e conservati al Museo Archeologico di Napoli. Le vignette con raffigurati chierici sono 8⁴⁵⁷: sei uomini, una donna e un bambino; tutti, in genere abbigliati con lunghe vesti bianche e sandali di giunco, sono rappresentati mentre recano in evidenza gli strumenti propri della loro funzione.

Dei costumi egiziani Erodoto scrive:

*«εἵματα δὲ λίνεα φορέουσι αἰεὶ νεόπλυτα, ἐπιτηδεύοντες τοῦτο μάλιστα, τὰ τε αἰδοῖα περιτάμνονται καθαριότητος εἵνεκεν, προτιμῶντες καθαροὶ εἶναι ἢ εὐπρεπέστεροι. οἱ δὲ ἱρέες ζυρῶνται πᾶν τὸ σῶμα διὰ τρίτης ἡμέρης, ἵνα μήτε φθεῖρ μήτε ἄλλο μυσαρὸν μηδὲν ἐγγίνηται σφί θεραπεύουσι τοὺς θεοὺς. ἐσθῆτα δὲ φορέουσι οἱ ἱρέες λινέην μούνην καὶ ὑποδήματα βύβλινα· ἄλλην δέ σφι ἐσθῆτα οὐκ ἔξεστι λαβεῖν οὐδὲ ὑποδήματα ἄλλα. λοῦνται δὲ δις τῆς ἡμέρης ἐκάστης ψυχρῶ καὶ δις ἐκάστης νυκτός, ἄλλας τε θρησκείας ἐπιτελέουσι μυρίας ὥς εἰπεῖν λόγῳ.»*⁴⁵⁸

«Portano vesti di lino sempre di bucato, curando ciò al massimo grado. Le parti sessuali le circoncidono per ragioni di pulizia, preferendo essere puliti piuttosto che più di bell'aspetto. I sacerdoti si radono tutto il capo ogni due giorni, affinché né pidocchio né alcuna altra sozzura venga su di loro mentre attendono il culto degli dei. I sacerdoti portano una sola veste di lino e calzari di papiro; altre vesti non è loro lecito prendere, né altri calzari, si lavano due volte al giorno con acqua fredda e due volte ogni notte e compiono altri riti innumerevoli.»⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ Il Tempio è a Pompei: *Regio VIII, Insula 7*, edificio 28; SAMPAOLO 1998b, pp. 732-849; GUZZO, D'AMBROSIO 1998, pp.124-125, nr. 42; GUZZO 2003, p. 54.

⁴⁵⁷ invv. 8920, 8921, 8922, 8923, 8925, 8969, MCCCXLIII, 8918

⁴⁵⁸ Hdt, *Storie, Liber II*, 37, 2-3.

⁴⁵⁹ IZZO D'ACCINNI 1984, p. 361.

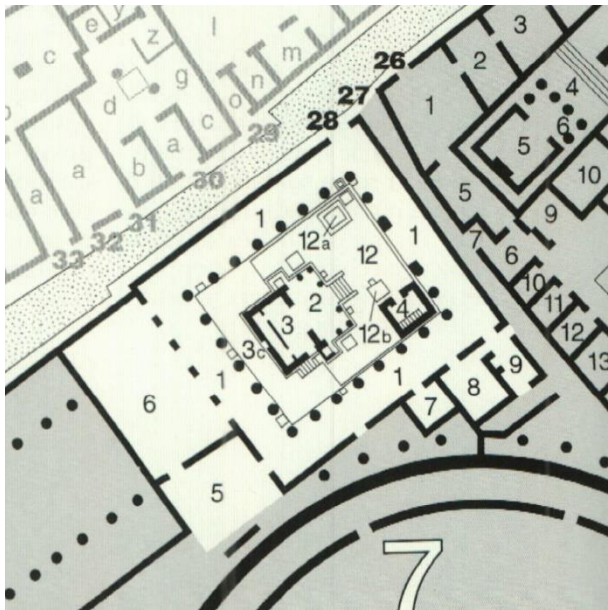


Figura 18. Pianta del tempio di Isis a Pompei.

I sacerdoti sono abbigliati con lunghe vesti di lino e sandali di papiro. Valeria Sanpaolo riporta che i sandali dei sacerdoti sono in giunco⁴⁶⁰: nelle pitture è facile confondere la colorazione del giunco con quella del papiro essiccato, ma si è sicuri che i calzari sono in papiro dalle indicazioni che Erodoto dona nel suo testo.

Sacerdote con maschera di

Anubis⁴⁶¹

Il primo personaggio di questa serie in realtà è l'unico sacerdote che non presenta ritratto, lo si descrive poiché appartiene a questa "serie" di decorazioni del *porticus*. Nella pittura vi è raffigurato un sacerdote con maschera cinocefala di *Anubis* (tav. XXII.b), il corpo è avvolto in un lungo mantello rosso scuro, sporge solo il piede destro.

Lo zákoros⁴⁶²

Il sacerdote dai tratti semitici (tav. XX.b) avanza da destra verso sinistra, testa rasata e veste bianca con lunghe frange. In mano destra stringe un ramo di palma, mentre nella sinistra, lungo il fianco, sostiene un falcetto.

Il prophetes⁴⁶³

⁴⁶⁰ SAMPAOLO 1998b.

⁴⁶¹ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 8920. SAMPAOLO 1998b, p. 784.

⁴⁶² Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 8921. SAMPAOLO 1998b, p. 759, fig. 41.

⁴⁶³ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 8922. SAMPAOLO 1998b, p. 762, fig. 48.

Il sacerdote (*tav. XXI.a*) veste un lungo manto bianco che, dalle spalle, scende fino ai piedi. Il capo, rasato, è scoperto mentre ai piedi porta i tipici sandali di giunco. Tra le mani protese in avanti regge una corona di rose, sulla quale è poggiato a sua volta un serpente coperto da un lembo del manto.

La *hierodoùlos*⁴⁶⁴

La donna (*tav. XXI.b*) veste una tunica bianca coperta da un lungo manto. Ai polsi porta dei sottili braccialetti d'oro. agita il sistro con la mano destra e regge sulla sinistra un vassoio con offerte. Purtroppo il volto è completamente rovinato, dalle incisioni rese per l'acconciatura si intuisce che aveva una *Melonenfrisur*.

Il *lychnophòros*⁴⁶⁵

Il sacerdote (*tav. XXII.a*) veste una tunica aderente al petto e lunga fin sotto i polpacci. Come gli altri sacerdoti è rasato e porta sandali di giunco. Ha la mano sinistra aperta vicino al fianco mentre con la mano destra sostiene una lunga catenina che termina con una lucerna d'oro a barchetta. Questo personaggio è descritto da Apuleio nelle sue metamorfosi⁴⁶⁶. Il pittore con la posizione delle mani del soggetto, rende con vivido realismo il tentativo del sacerdote di tenere la lucerna dritta.

Lo *Hierogrammateus*⁴⁶⁷

Portico Nord, tratto est. Il sacerdote (*tav. XXII.c*) porta una veste bianca annodata al petto. Con le mani in avanti sostiene un rotolo di papiro in atto di leggerlo. Sulla testa rasata spuntano due piume di struzzo. Al collo una bulla d'oro, mentre ai piedi porta i sandali in giunco.

Il sacerdote che porta i candelabri⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 8923. SAMPAOLO 1998b, p. 772, fig. 62.

⁴⁶⁵ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 8969. SAMPAOLO 1998b, p. 779, fig. 75.

⁴⁶⁶ APU *metam.* XI, 10.

⁴⁶⁷ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 8925. SAMPAOLO 1998b, p. 746, fig. 18.

⁴⁶⁸ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 8975. SAMPAOLO 1998b, p. 758, fig. 40.

Il sacerdote (*tav. XX.a*) indossa una veste bianca che gli lascia scoperto la parte superiore del petto. Il soggetto avanza da destra verso sinistra sostenendo con le mani due candelabri d'argento terminanti a boccioli di loto.

Il bambino *spondophòros*

La pittura più nota della serie è quella del bambino *spondophòros*⁴⁶⁹, ovvero colui che porta la situla d'argento a forma di mammella destinata a contenere il latte sacro. Lo *spondophòros* avanza su un piano verde verso sinistra ed è provvisto di una folta capigliatura vestito di tunica e manto frangiato, con sandali bianchi ai piedi. Alle sue spalle fa da sfondo una struttura muraria disposta obliquamente. Il bambino raffigurato secondo Pappalardo è un ritratto fisiognomico e lo studioso dona ipoteticamente un nome al giovane: Numerio Popidio Celsino⁴⁷⁰. Un'iscrizione all'ingresso del tempio rammenta che il giovane, dell'età di soli sei anni, ricostruì a sue spese il Tempio di Iside danneggiato nel terremoto del 62 d. C.:

*«N(umerius) Popidius N(umeri) f(ilius) Celsinus / aedem Isidis terrae
motu conlapsam / a fundamento p(equnia) s(ua) restituit. Hunc
decuriones ob liberalitatem, / cum esset annorum sexs, ordini suo gratis
adlegerunt.»*⁴⁷¹

«Numerio Popidio Celsino, figlio di Numerio, ricostruì dalle fondamenta, a sue spese, il Tempio di Iside, crollato per il terremoto. Per la sua munificenza i decurioni, pur avendo egli solo sei anni, lo ammisero al loro ordine gratuitamente.»⁴⁷²

La teoria di Pappalardo è molto suggestiva e ha delle forti basi epigrafiche. Sicuramente il complesso decorativo pittorico, vista la distruzione a causa del terremoto, fu ridipinto *ex novo* dopo il 62 d. C.; se il giovane rappresentato fosse Numerio Popidio Celsino si spiegherebbe perché la figura dello *spondophòros* sia

⁴⁶⁹ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 8918. Dimensioni: Alt. 43 cm, largh. 30 cm. PAPPALARDO 2007, p. 13.

⁴⁷⁰ CASTRÉN 1975, p. 207, nr. 318; PAPPALARDO 2007, p. 14.

⁴⁷¹ www.pompeisites.org

⁴⁷² www.pompeisites.org; SAMPAOLO 1998b, p. 822.

l'unica che ha come soggetto un bambino. Secondo Pappalardo l'azione stessa di portare la situla d'argento potrebbe avere anche un valore iconografico preciso: non sarebbe solo un gesto sacro legato a una processione, ma un gesto concreto inteso come portatore di ricchezza per il tempio. Al di là del personaggio raffigurato si è sicuramente di fronte a un ritratto, ciò è testimoniato dai netti tratti facciali e dall'acconciatura dei capelli tipicamente giulio-claudia, databile all'epoca neroniana⁴⁷³.

Per quanto concerne le altre figure dei sacerdoti, sembrerebbero essere quasi tutti dei ritratti, esclusa ovviamente la rappresentazione del sacerdote con la testa di *Anubis*. Gli altri chierici presentano delle caratterizzazioni peculiari del viso e particolari delle membra singolari, che li annovera tra i ritratti. È interessante come l'iconografia corrisponda perfettamente a quella tramandata dalle fonti antiche⁴⁷⁴. Dallo studio papirologico si conoscono i dettami e gli obblighi del sacerdote egizio tra questi vi sono la rasatura, il divieto di portare vestiti di lana e la circoncisione⁴⁷⁵. Tranne per la circoncisione, vediamo che in queste raffigurazioni sono visibili due elementi ricorrenti la veste bianca, la rasatura. Tra i numerosi ritratti dell'Egitto romano⁴⁷⁶ non ci sono rappresentazioni di sacerdoti "tradizionali" con la testa rasata, mentre per ritrovare le caratteristiche raffigurazioni dei chierici egizi bisogna vedere le pitture del Tempio di Iside di Pompei.

⁴⁷³ PAPPALARDO 2007, p. 14.

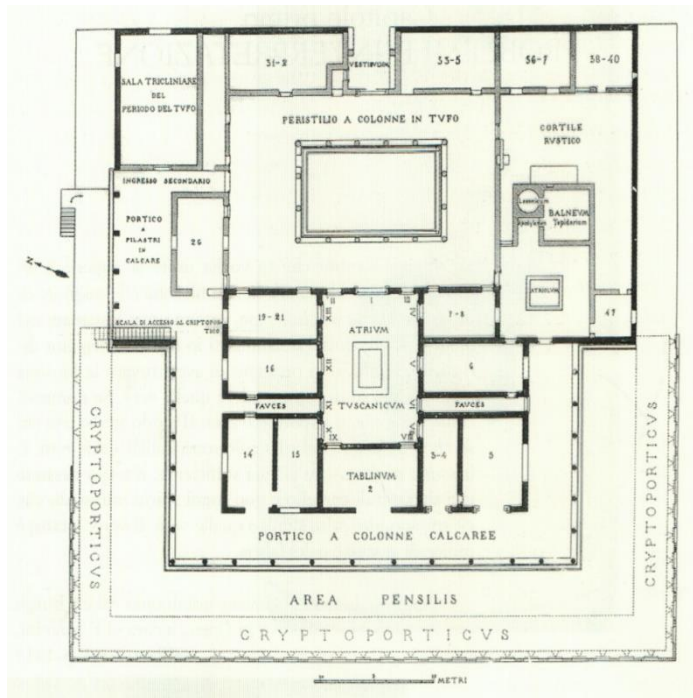
⁴⁷⁴ HDT, Storie, *Liber* II, 37, 2-3.

⁴⁷⁵ BUSSI 2005; BUSSI 2008, p. 28.

⁴⁷⁶ Più di 1100 catalogati da K. Parlasca.

4.V. La Domina della Villa dei Misteri

Tra le pitture più suggestive di Pompei si annovera la megalografia dell'*oecus* 5 della Villa dei Misteri⁴⁷⁷, che secondo alcuni autori contiene al suo interno uno o più ritratti⁴⁷⁸. Questa villa suburbana fu scavata dal 1909 al 1910, dal 1929 al 1930, più una terza campagna di scavo negli anni '50; nella villa sono stati realizzati importanti lavori di restauro e conservazione dal 2013 al 2015. Il complesso abitativo ha a un impianto quadrangolare ricco di più di 90 ambienti (*fig. 17*), orientato da E ad O e costruito su un pendio con arditi salti di livello vinti con terrapieni a terrazze e portici lungo i lati S ed O della costruzione⁴⁷⁹. La villa prende il nome dalla megalografia che, scoperta da Maiuri⁴⁸⁰, fu interpretata come la raffigurazione dei riti misterici dionisiaci.



trovano decorazioni architettoniche e figurate inquadrabili nel II stile Pompeiano⁴⁸¹. La fascia inferiore (alta 1,06 m) è decorata da una specchiatura che imita fasce di marmo verde, giallo (una imitazione di *marmor numidicum* di stupendo realismo) e nero; una lunga cornice separa la specchiatura dalla raffigurazione a figure antropomorfe. Lo sfondo rosso cinabro della rappresentazione mitologica è suddiviso in riquadri, separati da lesene viola (alti 1,62 m) che “sostengono” un fastoso fregio a meandro; la decorazione termina con le due ultime fasce, decorative, la prima formate da specchiature rettangolari incorniciate di finto alabastro cotognino e un’ultima fascia più ristretta con foglie di vite con girali policromi su fondo nero con personaggi. L’intera pittura fu dipinta a fresco in un lasso di tempo ristretto.⁴⁸²

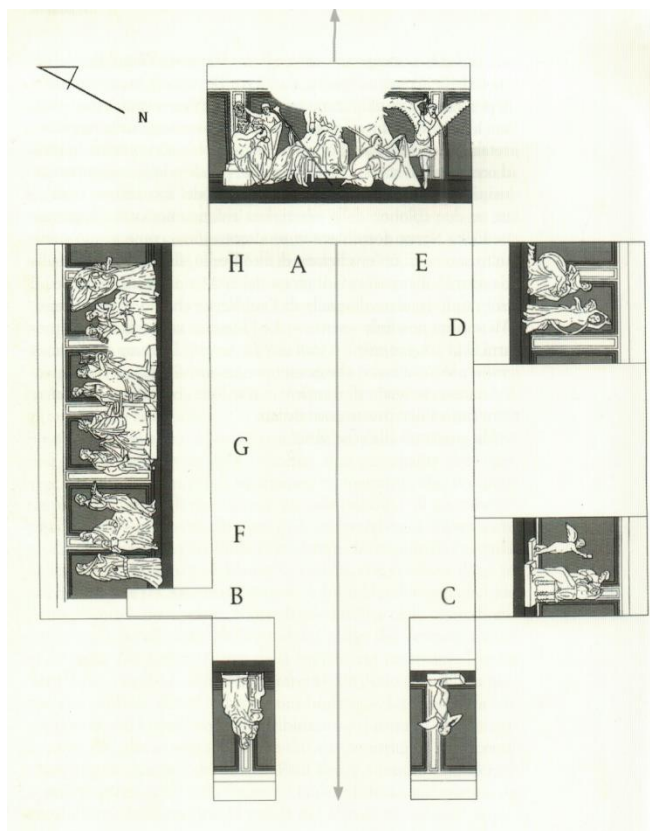


Figura 20. Schema delle rappresentazioni della Megalografia della Villa dei Misteri-Pompei.

La fascia centrale del dipinto è formata da 29 figure antropomorfe a grandezza naturale (arrivano a quasi 1,50 m d'altezza). La fascia centrale va interpretata come una grande composizione a personaggi “*signorum megalographiae*”⁴⁸³, cioè una trasposizione in pittura di una decorazione reale consistente in una galleria di sculture e come tali i soli elementi di contesto che utilizzano questi personaggi sono dei frammenti di decorazione o gli oggetti in cui entrano in

contatto; la pittura non è da interpretarsi come un fregio con lettura in senso orario. L’unica figura inerente alla tematica del ritratto è quella della Domina, ma non si può decontestualizzare dalla complessa decorazione in cui è inserita, si propone

⁴⁸¹ SAURON 1998, pp. 37-38, più precisamente la fase Ib di BEYEN 1938, p. 86.

⁴⁸² PAPPALARDO 1982, p. 599-611; SAURON 2010, pp. 18-19.

⁴⁸³ Vit. VII, 5, 2; SAURON 2010, p. 25.

quindi una breve descrizione delle scene in base alla disposizione sulle pareti da sinistra verso destra:

Parete Nord:

La prima figura è una donna velata che ascolta assorta la lettura di un papiro fatta da un fanciullo (*fig. 18.F/ tav. XXIV.b*). Il fanciullo è senza vesti ed è assistito da un'altra donna assisa, la quale con la mano sinistra regge un rotolo, mentre con la destra incoraggia la lettura del fanciullo toccandogli la spalla. Sembra quindi un richiamo a una scena di educazione alla lettura; nella scena vi è probabilmente il ricordo della *Domina* dell'educazione del figlio, educazione che, all'interno della composizione, pone un paragone con l'infanzia di Dioniso⁴⁸⁴.

Una terza figura femminile si allontana dal gruppo, procedendo verso la seconda scena a destra; è una giovane offerente con una coroncina di alloro il corpo di profilo e con il viso di tre-quarti; la figura sostiene con la mano sinistra un vassoio di metallo con una torta mentre nella destra stringe un ramoscello di alloro.

Il secondo gruppo è formato da tre figure femminili (*fig. 18.G/tav. XXIII.b*): al centro della scena la *domina* velata è seduta a un tavolo, vista di spalle, ed è assistita da due donne stanti. La *domina* compie il rito della “purificazione dei rami”: la ragazza alla sua destra rovescia dell'acqua da un'*oinochòe* per sciacquare il ramo sostenuto dalla domina, che successivamente andranno deposti nella cista sorretta dalla donna alla sua sinistra.

Figura di passaggio tra due scene è un vecchio Sileno, senza vesti, che suona la lira appoggiandosi ad un pilastro. Lo sguardo del Sileno sembra perdersi oltre la parete di fondo dell'ambiente. Nella scena successiva si ritrova una Panisca seduta su una roccia e porge il seno ad una capretta rappresentata nell'atto di poppare; dietro di lei, un Panisco seduto allontana dalle labbra il flauto, con cui ha finito di suonare, e concentra lo sguardo sulla scena che si svolge davanti a lui; ai piedi della roccia vi è un capretto con la testa rivolta verso lo spettatore.

All'estremità orientale della parete irrompere una donna che fugge guardandosi con timore indietro, la figura è agitata e spaventata, fugge atterrita verso la scena

⁴⁸⁴ SAURON 2010, p. 113.

agreste; il pittore cerca di rendere lo scatto della donna con il rigonfiamento delle vesti dovute alla resistenza dell'aria.

Parete Est:

Un vecchio Sileno seduto, col capo coronato, solleva verso la sua sinistra una coppa da cui beve un giovane Satiro (*fig. 18.H*); dietro i due personaggi un altro giovane Satiro solleva con la mano destra una grande maschera teatrale silenica al di sopra del personaggio più anziano.

Al centro vi è la raffigurazione più discussa dell'intera megalografia, una coppia di divinità, spesso erroneamente identificata come una coppia di amanti divini⁴⁸⁵; in realtà è da leggere come il gesto di una madre, Semele, che si piega verso suo figlio Dioniso⁴⁸⁶ (*fig. 18.A/tav. XXIII.a*): si trovano sulla destra una figura femminile seduta sul cui grembo si appoggia semisdraiato il figlio Dioniso, nella parte sinistra. Il dio abbandona il lungo tirso sulle gambe rovescia indietro il capo a mirare la sua compagna cingendone la testa con le braccia. Il viso della figura femminile è sparito, e per quello di Dioniso, manca solo la fronte.

Oltre il gruppo di "Dioniso e Semele", è raffigurata una sacerdotessa inginocchiata, rivolta verso destra, nell'atto di scoprire il vaglio (simbolo dionisiaco). Dietro la figura inginocchiata sono due offerenti: l'una regge un piatto di spighe, l'altra si appoggia alla prima, ma di esse non si può dire di più perché la porzione dell'affresco è mancante. Collega questa scena con la seguente, di cui fa parte, una grandiosa figura di demone femminile alato (*fig. 18.E*). Il demone con la mano sinistra sembra compiere un gesto di rifiuto⁴⁸⁷, mentre nella mano destra impugna un *flagellum* e si rivolge verso il primo gruppo della parete meridionale per colpire e punire. La sacerdotessa in ginocchio attende con ansia che il demone abbassi la frusta per permettere il disvelamento del vaglio. Secondo Gilles Sauron la frusta del demone sarebbe un'interpretazione della folgorazione di Semele, mentre il disvelamento del vaglio è un richiamo alla nascita di Dioniso.⁴⁸⁸

Parete Sud:

⁴⁸⁵ COMPARETTI 1921; BIEBER 1928.

⁴⁸⁶ BOYANCÉ 1965, pp. 91-93; SAURON 2010, pp. 48-49.

⁴⁸⁷ SAURON 2010, p. 87.

⁴⁸⁸ SAURON 2010, pp. 101-102.

Una giovane seminuda, in ginocchio, nasconde il suo viso tra le braccia appoggiate sul grembo di una donna seduta (*fig. 18.D*), rappresentata nell'atto di proteggerla. Più a destra sono presenti due figure femminili: una menade⁴⁸⁹ senza veli che danza tenendo alti sul capo dei cembali; l'altra, in secondo piano, regge il tirso e si china verso la donna flagellata.

Una donna è rappresentata seduta nell'atto di pettinarsi (*tav. XXIV.c*), assistita dalla sua ancella. A sinistra un Erote che protende lo specchio verso la donna. In questa scena vi è un'evocazione del matrimonio della Domina: la donna si sta facendo pettinare dalla sua *ornatrix*⁴⁹⁰. Nella pittura è chiara la gestualità dell'ancella che cerca di seccare in ciocche i capelli per eseguire delle trecce, probabilmente le *seni crines* caratteristiche della dama romana nel giorno del suo matrimonio.

Parete Ovest:

Un secondo Erote con arco e faretra (*fig. 18.C*), che completa la scena precedente è raffigurato sulla parete Ovest dell'ambiente.

Una solenne figura matronale seduta occupa il tratto di parete a sinistra dell'ingresso (*fig. 18.B/tav. XXIII.c*). La donna è riccamente ammantata, poggia il viso contro il dorso della mano destra mentre posa il gomito sul bracciolo del trono; l'attenzione della donna è attirata dalle scene che si svolgono lungo le pareti opposte.

Bisogna precisare che il pittore campano si rivela un abile colorista di grande esperienza:

*«Prevalgono nella sua opera gli impasti ricchi, le velature acquarellate, la sovrapposizione dei toni a macchia nei particolari in luce, le pennellate dense e sicure, e, dovunque, un equilibrato accostamento di colori vividi e di toni smorzati: gialli carichi o bianchi trasparenti o tinte pastello per i chitoni; violetti e marroni per i mantelli; ocre e verdini per gli arredi di stoffa; sfumature diverse di rosa per i nudi.»*⁴⁹¹

⁴⁸⁹ SAURON 2010, p. 79.

⁴⁹⁰ SAURON 2010, pp. 73-74.

⁴⁹¹ BONACASA 1973.

L'interpretazione dell'opera ha suscitato molteplici problemi tra gli studiosi e creando numerose discussioni, dopo 100 anni, ancora oggi in atto. La teoria che la *domina* in realtà ritragga la padrona della villa è tarda se messa al confronto con gli innumerevoli contributi su questa pittura e bisogna quindi fare una doverosa digressione sulle diverse interpretazioni dell'opera.

Secondo Maiuri, scopritore delle pitture, la megalografia rappresenta l'iniziazione delle spose ai misteri dionisiaci⁴⁹². Se il significato generale del dipinto non lascia dubbi, molti sono i particolari sulla cui interpretazione alcuni studiosi hanno avanzato le più disparate teorie. In un articolo del 1913, la Cooke sostenne che il dipinto trattava della iniziazione ai misteri orfici⁴⁹³. Rizzo ritenne che il ciclo rappresentasse l'iniziazione di Dioniso stesso ai suoi misteri e la pittura andrebbe quindi interpretata così: il giovane dio, riconoscibile fin dalla prima scena, sarebbe seguito da Ninfe e da Baccanti; sulla parete di fondo Dioniso sarebbe rappresentato con la madre Kore⁴⁹⁴. Il Comparetti interpretò il dipinto come la celebrazione del matrimonio tra Dioniso e Arianna: il fanciullo lettore del prologo è il narratore, il demone alato sarebbe una Furia inviata da Hera gelosa di Dioniso, e con la stessa Hera da riconoscersi nella donna fuggente; mentre la giovane alla toletta e la *Domina* rappresenterebbero rispettivamente Afrodite e Semele⁴⁹⁵. Il Macchioro pensò che la Villa fosse in realtà una basilica orfica alle porte di Pompei e riscontrò similitudini con la religione orfico-dionisiaca: la Baccante chiuderebbe così il ciclo dionisiaco; al centro della parete di fondo, Dioniso in grembo a Kore assisterebbe non visto alle cerimonie⁴⁹⁶. Il Bendinelli interpretò il ragazzo che legge dal papiro come Dioniso raffigurato tra Demetra e Persefone; alle altre figure diede una lettura allegorica: la donna fuggente ed il Sileno coppiere rappresenterebbero la Tragedia e la Commedia; il demone alato impersonerebbe una potenza malefica; Venere ed Hestia sarebbero rappresentate nella donna che si abbiglia e nella *Domina*⁴⁹⁷. La Bieber interpretò il dipinto come l'iniziazione delle spose ai misteri dionisiaci alla presenza di Dioniso e Arianna; da una parte i riti nuziali religiosi, dall'altra

⁴⁹² MAIURI 1931.

⁴⁹³ MUDIE COOKE 1913, pp. 157-160.

⁴⁹⁴ RIZZO 1918.

⁴⁹⁵ COMPARETTI 1921.

⁴⁹⁶ MACCHIORO 1920.

⁴⁹⁷ BENDINELLI 1936.

l'introduzione ai misteri dionisiaci; la sala sarebbe da interpretarsi come un *nymphòn*⁴⁹⁸.

Dagli anni '50 molti studiosi ritennero che le scene della megalografia dovessero essere suddivise in due o tre parti. Lo Schefold parlò dell'unione nel ciclo di due caratteri differenti: il mondo umano e il mondo misterico⁴⁹⁹. Herbig ritenne che il ciclo dovesse essere suddiviso in tre parti: *thiasos* dionisiaco; preparazione del sacrificio; toletta della sposa⁵⁰⁰. La Simon immaginò un'altra tripartizione: un insieme cultuale di tipo apollineo, un insieme bacchico e la presentazione della sposa e della madre della sposa⁵⁰¹. Il Lehmann pensò a una lettura in chiave allegorica, ritenendo che la donna fuggente e il demone alato corrispondessero per il loro significato a una "fuga dall'ignoranza"⁵⁰² verso la verità e la rivelazione dionisiaca, rappresentati invece dal giovane Satiro che si abbevera e dalla donna seduta che personifica "l'Iniziazione" ai culti dionisiaci⁵⁰³. G. Zuntz, in un articolo del 1963, interpretò il fregio come la raffigurazione dello *hieròs gámos* e di altre credenze del culto dionisiaco nella casa di un'iniziata, forse in occasione del matrimonio della figlia; secondo l'autore il demone alato metterebbe in guardia la giovane sposa dalle relazioni extraconiugali⁵⁰⁴. Simon e Zuntz nei loro lavori suppongono che la pittura originale potesse aver adornato il santuario di Dioniso a Pergamo. Anche il Brendel suddivise in tre parti la megalografia: la prima comprende atti di culto non dionisiaci, la seconda è l'insieme delle azioni dionisiache, la terza comprende le scene di rito matrimoniale. Di tutta la figurazione, soltanto il gruppo di Dioniso e Arianna sarebbe da considerare derivato da una pittura ellenistica, inserito nel contesto del fregio per il suo particolare significato cultuale⁵⁰⁵. Pochi anni dopo Boyancé in alcuni articoli reinterpretò diversamente la coppia divina, cambiando totalmente prospettiva; lo studioso francese riteneva che la coppia rappresentata non fosse una coppia di amanti, ma

⁴⁹⁸ BIEBER 1928.

⁴⁹⁹ SCHEFOLD 1957.

⁵⁰⁰ HERBIG 1958.

⁵⁰¹ SIMON 1961.

⁵⁰² Secondo il Lehmann il demone sarebbe l'incarnazione dell'ignoranza.

⁵⁰³ LEHMANN 1962, pp. 62-68.

⁵⁰⁴ ZUNTZ 1963.

⁵⁰⁵ BRENDDEL 1966, pp. 206-260.

madre e figlio (Semele e Dioniso)⁵⁰⁶. Al di là delle interpretazioni, si è concordi nel ritenere l'opera come un'alta espressione della cultura artistica campana del I sec. a. C., cultura profondamente ellenizzata. Nel dipinto l'autore non è semplice copista ma un artista che riesce a reinterpretare in chiave personale opere e costruzioni figurative che gli hanno permesso di creare una pittura originale; ciò è testimoniato dal fatto che ancora oggi, nonostante le raffigurazioni dionisiache siano numericamente rilevanti tra le pitture a noi pervenute, questo dipinto a cento anni dalla scoperta sia ancora difficile da interpretare.

Alla fine degli anni '90 altri studiosi pubblicarono importanti lavori sulla megalografia della Villa dei Misteri. Veyne, nel libro *“les Mystères du gynécée”*, interpreta la megalografia come un *pastós*: una pittura commissionata da un ricco marito in onore della fidanzata nel giorno delle sue nozze; come in un rituale si sanciva un passaggio dal gineceo paterno (inteso come luogo) a quello della nuova casa del coniuge; secondo Veyne questa ipotesi è avvalorata dalla presenza di sole donne e fanciulli mortali:

«Come altri affreschi pompeiani e numerose pitture dei vasi greci, il nostro pastós rappresenta l'interno del gineceo greco, una sorta di harem monogamo, popolato di donne e bambini.»⁵⁰⁷

Nel libro *La grande fresque de la Villa des Mystères à Pompéi* di Sauron si trova un'interpretazione innovativa della megalografia: diversamente dal Veyne, lo studioso ritiene l'intera opera come la rappresentazione della vita della *domina* forse dipinta *post-mortem* per onorarne la memoria. La *domina* è quindi il centro di tutta la raffigurazione nella quale è immortalata nelle differenti tappe della sua vita:

«La donna appare giovane al momento del suo matrimonio e prima della sua iniziazione, con un'attitudine angosciata, poi nelle diverse tappe della sua iniziazione. La si vede in età matura in qualità di sacerdotessa, probabilmente nel corso dell'iniziazione femminile, poi certamente nel corso dell'iniziazione maschile ai misteri di Dioniso e

⁵⁰⁶ BOYANCÉ 1965, pp. 79-103; BOYANCÉ 1966, pp. 57-71.

⁵⁰⁷ VEYNE 1998, pp. 8-9.

*anche come madre del fanciullo che impara a leggere e a scrivere. Appare poi, alla fine, nella maniera in cui si rappresentano i defunti sulle stele funerarie in epoca classica, fissata per l'eternità in un atteggiamento abituale nella vita del gineceo.»*⁵⁰⁸

La domina ha il viso tondo, labbra piene, occhi piccoli e riflessivi; indossa un *kiton* giallo coperto da un mantello color zafferano bordato di porpora che le copre il capo, lasciando libere sulla fronte alcune ciocche di capelli; il braccio destro è appoggiato a un cuscino mentre la mano tocca delicatamente la guancia destra, la mano sinistra è posata sullo stesso cuscino. La donna porta un ciondolo al collo, un anello all'anulare sinistro e tre bracciali. Il vestiario sembra rituale e i drappaggi dello stesso colore del mantello (zafferano e porpora) si trovano in altri punti della megalografia⁵⁰⁹. I colori del vestiario non sono casuali e secondo Sauron hanno un chiaro richiamo a Dioniso come attestano alcune fonti letterarie⁵¹⁰: Ateneo racconta che nella processione della statua di Dioniso per le strade di Alessandria al tempo di Tolomeo Filadelfo, il dio era coperto da un "mantello porpora trapuntato d'oro"⁵¹¹ e Macrobio riprende un poema di Orfeo in cui Dioniso indossa una veste color porpora simile al fuoco, a imitazione del sole⁵¹².

Come già scritto in precedenza il ritratto della Domina presenta particolarità fisiognomiche ben distinguibili: viso tondo, occhi piccoli e ali nasali sporgenti, tutti elementi che sembrano propri ad un ritratto. Le braccia e le mani della donna sono tondeggianti, mentre le dita della mano corte e sottili. Nella raffigurazione della donna ritengo che il pittore abbia compiuto due errori. Il primo è la resa delle gambe, per dare un senso prospettico all'immagine, il pittore rende le membra inferiori in modo abnorme, così da rendere asimmetrica la figura complessiva. Il secondo è l'atteggiamento della Domina, nella posa e nello sguardo sembra essere annoiata dalle raffigurazioni che la circondano.

⁵⁰⁸ SAURON 2010, pp. 150-151.

⁵⁰⁹ Lo stesso vestito è indossato dalla sacerdotessa della parete Est che svela in "vaglio mistico" e si ritrova lo stesso tessuto a copertura del seggio della sacerdotessa al centro della scena del muro settentrionale. SAURON 2010, pp. 65-66; SIMON 1961.

⁵¹⁰ SAURON 2010, p. 66.

⁵¹¹ ATEN. *Deip.*, V, c 198.

⁵¹² Macr. Sat., I, 18.22.

Negli autori contemporanei sembra accertata ormai l'idea che nella figura della *domina* sia ritratta la proprietaria della Villa⁵¹³. Già Maiuri aveva intravisto all'interno dell'opera il ritratto della proprietaria della villa, "la domina" per l'appunto⁵¹⁴. Secondo Boyancé⁵¹⁵, si può ritenere che l'opera fu commissionato dal figlio della *Domina* e la scena del muro Est con Dioniso e Semele è la rappresentazione del mito Semele-Tione, dove la madre venne raggiunta dal Dio negli inferi e portata nell'Olimpo per renderla immortale; espressione della speranza della *domina* di un'apoteosi personale.⁵¹⁶

Ritengo che in questo caso l'interpretazione di Sauron, che si rifà in parte alle teorie del Boyancé, sia la più probabile e più vicina al vero, in quanto questa raffigurazione della donna in "trono" è un *topos* ben attestato nelle stele funerarie greche di epoca classica. Si ritiene però che la domina abbia fatto realizzare l'opera prima della sua morte; infatti non avrebbe senso creare un *monumentum* funerario dentro l'abitazione, mentre si ritiene più probabile che la donna, ormai in età matura, abbia voluto creare uno spazio dentro la villa che le ricordasse le tappe della sua vita e l'obiettivo di un'apoteosi personale nel giorno della sua morte.

⁵¹³ VEYNE 1998; SAURON 2010.

⁵¹⁴ MAIURI 1931.

⁵¹⁵ SAURON 2010, pp. 11-12.

⁵¹⁶ SAURON 2010, p. 151.

4.VI. Le testimonianze dai contesti vesuviani

L'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. fermò nel tempo architetture, sculture e pitture nel loro stato originale. I siti di Pompei, Stabia ed Ercolano rimasero intrappolati nella cenere o nel fango della violenta eruzione, rimanendo quasi inviolate fino alla loro riscoperta.

Tra le numerose pitture a noi pervenute, si ritrovano alcuni ritratti dipinti su intonaco e, più rari, su vetro. All'interno delle innumerevoli rappresentazioni riscoperte, bisogna ricordarsi che i ritratti hanno un'importanza minore, poiché le testimonianze riconducono a una predilezione per le rappresentazioni mitologiche e divine:

«Ma nelle decorazioni parietali, nelle quali predominano le rappresentazioni mitologiche ed i soggetti allegorici, il ritratto ha un ruolo modestissimo, restando verisimilmente appannaggio dei pictores imaginarii che realizzavano su tavole, circostanza che ne ha determinato la totale perdita.»⁵¹⁷

I ritratti sono rari all'interno delle decorazioni parietali, come giustamente ritiene V. Sanpaolo, e la ritrattistica doveva essere in gran parte su legno ed è perciò probabilmente scomparsa. Tali opere significativamente provengono sempre da contesti abitativi o artigianali.

Il ritratto dei “teatranti”.

Tra i ritratti, secondo Pappalardo⁵¹⁸, andrebbe inserito forse un dipinto particolare raffigurante una coppia di busti con maschere teatrali⁵¹⁹. Il quadretto a fondo bianco fu rinvenuto a Ercolano in una *domus* tra la Basilica e il Teatro nel 1739⁵²⁰. Sulla sinistra un giovane (*tav. XXV.a*) con lunghi capelli ricci castani ha una maschera teatrale sulla testa e sotto una corona di edera; il giovane veste un *kiton* con un

⁵¹⁷ SAMPAOLO 2009, p. 96.

⁵¹⁸ PAPPALARDO 2007, p. 13.

⁵¹⁹ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 9079. Dimensioni: Alt. 46 cm, largh. 46 cm. ELIA 1932, p. 112, nr. 308; GRASSO, ROCCO 2009, p. 144-145, scheda 30

⁵²⁰ GRASSO, ROCCO 2009, p. 144-145, scheda 30.

grosso *clavus* purpureo centrale. La maschera del ragazzo rappresenta l'*hapalòs neaniskos*, cioè il giovane delicato allevato all'ombra presente nella commedia nuova⁵²¹. Una fanciulla citarista sulla destra copre parzialmente il giovane, anch'essa porta una corona d'edera con due fiori gialli ai lati, sul volto una maschera teatrale; la giovane indossa una veste rosa con un mantello verde, con la mano destra sostiene una cetra a dieci corde che suona con la mano sinistra. I due busti sono di tre quarti verso sinistra; la costruzione dei due teatranti è tale da rendere l'illusione che la donna sia seduta sulle gambe dell'uomo. Secondo Grasso il dipinto sarebbe da inserire nella pittura di genere e i giovani sono interpretabili come dei figuranti astratti. Si ritiene che l'ipotesi di Pappalardo, che interpreta questo dipinto come un ritratto, sia la più probabile. Infatti, la realizzazione del quadretto⁵²² è simile a quella del ritratto di Terenzio Neo con la moglie, cambia solo il tema dell'iconografia colta, non più legata al mondo della letteratura, bensì a quella del teatro. Sicuramente la pittura sottolinea un lato più leggero e ameno della coppia, meno rigido e in posa del ritratto del panettiere. In fine non si ritiene valida l'affermazione "*non vi è alcun elemento caratterizzante dei due volti*"⁵²³, poiché gli zigomi alti e il doppio mento del ragazzo sono caratteristiche fisiognomiche particolari. Il dipinto è di difficile interpretazione e la mancanza del contesto archeologico non consente di chiarire realmente la tipologia raffigurata. Si è in parte d'accordo con l'ipotesi di Pappalardo di inserire questa pittura nella tipologia derivante dai cd. "intellettuali di provincia"⁵²⁴.

Quadretto con due busti femminili⁵²⁵

Nel dipinto vi sono raffigurate due fanciulle con il viso leggermente rivolto verso sinistra. La fanciulla in primo piano ha il viso tondeggiante, bocca e occhi sono piccoli. I capelli sono pettinati in modo regolare sul capo e ricadono con morbidi ricci intorno al viso e al collo. Con la mano destra porta uno stilo sulle labbra, mentre con la sinistra solleva un dittico di tavolette cerate; indossa una veste grigia.

⁵²¹ GRASSO, ROCCO 2009, p. 144.

⁵²² Le figure sono disposte allo stesso modo, l'uomo con l'incarnato più scuro è coperto in parte dalla donna con l'incarnato più chiaro.

⁵²³ Come scrive Grasso in GRASSO, ROCCO 2009, p. 144.

⁵²⁴ PAPPALARDO 2007, p. 13.

⁵²⁵ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 9074. Dimensioni: Alt. 36 cm, largh. 40 cm. ELIA 1932, nr. 310; GRASSO, ROCCO 2009, p. 514, scheda 293.

In secondo piano dietro la spalla sinistra compare un'altra fanciulla con i tratti fisiognomici identici alla prima: viso tondeggiante occhi e bocca piccole. Il colorito della pelle risulta leggermente più scuro della fanciulla in primo piano dalla pelle candida, ciò è dovuto anche al gioco di luce creato dal pittore. La seconda fanciulla ha il capo coperto da una vistosa fascia rossa che le lascia liberi i riccioli sulla fronte e sulla nuca; indossa una veste verde. Nel dipinto si ritrovano gli elementi che accomunano l'iconografia femminile di epoca neroniana con la rappresentazione colta dei soggetti; le due fanciulle erano probabilmente sorelle, di cui quella in primo piano era la maggiore. Lo sfondo dietro le due figure è in ocre tendente al marroncino, il riquadro è delineato da un tratto nero inserita all'interno di una parete dipinta di blu; non si conosce purtroppo la provenienza certa e lo stile pittorico in cui era inserito.

Quadretto di giovinetta dalla Casa della Venere in Conchiglia⁵²⁶

Nel quadretto vi è ritratta una donna dal viso piegato verso la spalla sinistra e rivolto di tre quarti. La figura è rappresentata mentre con la mano destra pizzica sostiene una lira e con la mano sinistra è intesa a pizzicarne le corde. I capelli della donna sono cconciati a bande ondulate parallele. Il naso è prominente, alle orecchie vi sono degli orecchini sferici; la bocca è abbozzata in un lieve sorriso mentre rivolge lo sguardo in alto. Il ritratto si presenta con spalle e parte del torace nudi; in realtà sopra il gomito sinistro è visibile una striscia azzurra che è probabilmente il lembo della veste che indossava, oggi non più visibile a causa delle lacune della parte inferiore del quadretto.

I ritratti dei cd. "principi Claudii".

Dal sito di Stabia, più precisamente dalla villa San Marco, località Varano, provengono alcuni interessanti dipinti interpretati come ritratti. Una serie di sei raffigurazioni, di cui tre maschili e tre femminili che M. Elia interpretò come i ritratti dei "principi Claudii"⁵²⁷. Le figure sono stanti e sembrerebbero riprodurre statue. Possiamo dividere le coppie in base all'età: la prima, formata da due ragazzi, la seconda da giovani adulti e la terza da due adulti più maturi. Nella prima coppia

⁵²⁶ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 16594. Dimensioni: Alt. 41 cm, largh. 40 cm; ELIA 1957, p. 44; *Pompeii* 1997, p. 99, nr. 43; *Pitture Reggia* 1999, p. 74, nr. 52.

⁵²⁷ ELIA 1957, p. 44.

la ragazza indossa una tunica con palla chiari, nella mano destra una piccola oinochoe scivola sul fianco sinistro mentre con la mano destra sorregge un vassoio sulla testa; il giovane ha una tunica con *clavus* rosso e porta la mano destra al petto mentre la sinistra è nascosta nella veste⁵²⁸. Nella seconda coppia la donna indossa una tunica con *palla* che le copre la testa e le scende dal braccio sinistro, nella mano sinistra stringe una pisside; il suo “compagno” veste una tunica con toga, mentre nella mano destra stringe una piccola oinochoe, con la sinistra tiene sollevato un vassoio con *lanx* di offerte⁵²⁹. Nella terza coppia, la donna indossa una tunica con mantello con la mano destra sostiene un vassoio con rametti di ulivo e *acerra*⁵³⁰; mentre l’uomo barbato veste una tunica con toga e nella mano destra una patera. I due membri della terza coppia hanno la testa cinta da una corona vegetale, forse lauro. Per Elia, come anticipato, le quattro figure ritraggono i membri della famiglia giulio-claudia⁵³¹; lo studioso purtroppo non chiarisce le sue ipotesi. Sicuramente i personaggi hanno capigliatura e vestiri di epoca giulio-claudia, interpretarli come dei principi, senza indicarne il nome è una forzatura. D’altra parte, le ipotesi di Elia non hanno avuto seguito e all’interno del suo libro compaiono solamente quattro personaggi. Scrive invece Borda:

*«Si ondeggia fra ritratto fisiognomico ed astratto tipologia in una serie di iconografie di sei grandi figure dipinte, su fondo dorato, in una parete di un edificio del periodo claudio-neroniano, di Stabia.»*⁵³²

Per lo studioso le figure femminili ricopiano un tipo iconografico identico, così da risultare delle immagini astratte, mentre è nelle figure maschili che si ritrova probabilmente una connotazione fisiognomica e quindi dei ritratti. Il suo punto di vista è molto simile a quello di Elia, che però identifica nei ritratti dei membri della

⁵²⁸ Si veda l’immagine su BORDA 1954, p. 217.

⁵²⁹ PAPPALARDO 2007, p. 13.

⁵³⁰ Cofanetto, di forma quadrangolare o cilindrica, dove si conservava l’incenso da usare nei sacrifici.

⁵³¹ ELIA 1957, p. 44.

⁵³² BORDA 1958, p. 219.

gens giulio-claudia⁵³³. Secondo Pappalardo l'uomo barbato sarebbe il *pater familias* che si sarebbe fatto ritrarre con i suoi familiari durante una cerimonia per autocelebrare la sua *pietas*. A mio avviso le tre raffigurazioni potrebbero riprodurre gli stessi due sposi, rappresentate in tre momenti differenti della vita: da giovane, da adulti e poi in età matura. Ciò potrebbe essere confermato dalla grande somiglianza dei connotati delle tre donne e dei tre uomini, pressoché identici⁵³⁴. Secondo questa interpretazione apparirebbero quindi due coniugi che eseguono un rituale in tre fasi diverse della loro vita. Sicuramente questa tipologia di raffigurazioni dell'uomo in età diverse non è particolarmente attestata nelle pitture parietali, rimane una chiave di lettura probabile ma non certa.

⁵³³ ELIA 1957, pp. 44-45.

⁵³⁴ Il naso e il taglio degli occhi, sia per gli uomini e per le donne, è lo stesso.

CAPITOLO 5.

I ritratti dell'Egitto romano

5.1. I siti

Come accennato nel primo capitolo, la riscoperta e la fortuna dei ritratti del Fayum sono legati al collezionista Theodor Graf. L'austriaco che sovvenzionò le ricerche

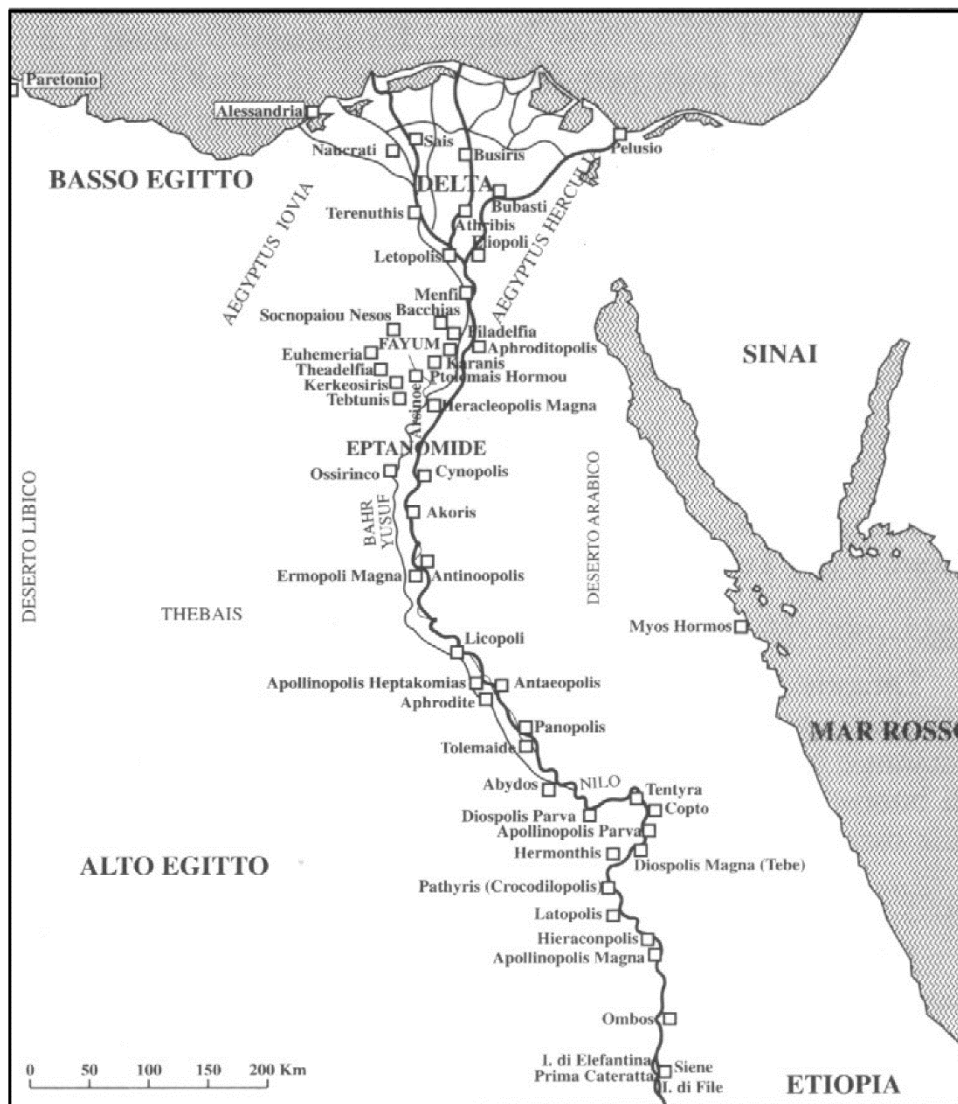


Figura 21. Mappa dell'Egitto romano.

e la depredazione di questi manufatti continuando ad arricchire la sua collezione.⁵³⁵ Dopo il grande successo berlinese, nella mostra del 1889, il collezionista portò in tour i suoi pregiati dipinti in tutte le capitali europee e negli Stati Uniti. Graf venderà gran parte dei dipinti, che rimarranno così divisi tra i grandi musei europei e

⁵³⁵ BERGER 1985, p. 23.

americani. Bisogna distinguere la “prima collezione Graf”, cioè la parte dei ritratti venduti mentre il collezionista era in vita, e la “seconda collezione Graf”, costituita dai dipinti messi in commercio dai successori dopo la sua morte⁵³⁶. In contemporanea con le scoperte di er-Rubayat, iniziano le campagne di scavo di Flinders Petrie ad Hawara (Fayum). Nei pressi della piramide di Amenemeht III (1842-1798 a.C.⁵³⁷) l’egittologo scoprì una vasta necropoli di epoca tolemaica e romana⁵³⁸. Durante gli scavi Petrie portò alla luce numerose mummie con ritratto, delle quali per la prima volta si conoscono corredi e contesti archeologici. L’archeologo fu molto attento nel redigere minuziosi diari di scavo e appunti; a differenza degli sfortunati dipinti di er-Rubayat, cercò di mantenere il ritratto inserito sulle mummie. I dipinti scoperti nelle sue tre campagne di scavo (1888-1889 e 1910-1911) presso Hawara sono oggi presenti in numerosi musei, soprattutto inglesi, e collezioni private.

Ovviamente le scoperte nelle necropoli di er-Rubayat e Hawara, ambedue nella valle del Fayum, hanno predisposto le basi dell’erronea etichetta di “ritratti del Fayum” per questa classe di materiali, anche se testimonianze analoghe si riscontrano in quasi tutta la provincia romana d’Egitto. Oltre alla regione del Fayum, che sicuramente ha restituito per prima e in maniera più consistente i ritratti, ci sono numerosi altri siti lungo il Nilo, da Saqqara a Tebe, in cui sono state recuperate opere dello stesso genere. Ritrovamenti sono stati fatti anche in un sito ben lontano dal noto fiume, a El-Alamein, sulla costa mediterranea, a 100 Km a Ovest di Alessandria. Il fenomeno sembrerebbe non aver toccato solo le città sul delta del Nilo (esclusa Mansura); non possiamo però esser sicuri che tali mancanze siano dovute a una reale assenza in epoca storica o alla semplice carenza dei dati archeologici. Lo stesso clima umido ha sicuramente influito negativamente sulla conservazione. Si può comunque affermare che i ritratti non sono sicuramente legati a un fenomeno regionale limitato, perciò i volti non sono solo quelli dei personaggi di spicco dei villaggi del Fayum, ma rappresentano le *élites* di tutta la Provincia d’Egitto. L’oasi del Fayum è una depressione rifornita d’acqua da un grande canale, che scorre parallelo al Nilo, il Bahr Yussuf. Il canale si ramifica in numerosi corsi d’acqua minori che irrigano le terre della zona, che infine confluiscono nel lago

⁵³⁶ BIERBRIER 1997, p. 29.

⁵³⁷ GRIMAL 1988, p. 209.

⁵³⁸ PETRIE 1889, p. 8.

Moeris (Bir-ket el Qarun)⁵³⁹. Il Fayum divenne una zona fondamentale d'insediamento ellenico durante l'epoca tolemaica⁵⁴⁰ sul sistema di assegnazione di terre ai *Kleiroi*: la pratica dei sovrani macedoni di pagare i soldati con l'assegnazione di terreni di definite dimensioni⁵⁴¹. Il controllo delle acque del Lago, per mezzo di opere idrauliche, permise l'aumento di terreni coltivabili. Come già menzionato, sono celebri le scoperte avvenute nei siti di Hawara ed er-Rubayat. Il primo è situato sul canale Bahr Yussuf, a circa 20 Km sud-est dal lago Moeris; le necropoli di Hawara erano probabilmente il luogo di sepoltura prescelto dagli abitanti della capitale del *nomos*, Arsinoe, situata a meno di 10 Km nord-ovest da Hawara⁵⁴². Il sito di er-Rubayat è a quasi 20 Km nord da Hawara e a 10 Km est dal lago Moeris. Filadelfia, il più importante abitato nord-orientale del Fayum, si trova a 12 Km da er-Rubayat; si è pensato che gli abitanti di Filadelfia avessero destinato il sito a cimitero della comunità, ma le fotografie aeree smentiscono in parte tale teorie; infatti nei dintorni del sito sono state individuate numerose aree di sepoltura molto più vicine alla città. Oggi si pensa che probabilmente il cimitero di er-Rubayat sia da collegarsi all'insediamento di Mansura⁵⁴³. Gli altri siti del Fayum, in cui sono stati scoperti ritratti, sono Fag el Gamus, Tebtunis e Arsinoe, ma si tratta di un numero molto limitato di esemplari, che non raggiunge la decina. Numerosissimi sono i ritratti custoditi nei musei di tutto il mondo, che riportano come dicitura Fayum (Fayyum o El Fayum), ma, se non riconducono a un sito più preciso, purtroppo non si può essere sicuri della loro provenienza.

Nella regione nilotica sono numerosi i siti in cui sono stati scoperti ritratti di epoca romana. In ordine dal settentrione al meridione: Saqqara, Kafr Ammar, Abusir El-Meleq, El-Hibeh, Antinoopolis, Akhmin e Tebe. Di questi sette siti, due hanno una certa rilevanza per il numero di ritratti trovati, Antinoopolis e Saqqara. La prima località si trova a 20 Km sotto il 28° parallelo, sulla sponda destra del Nilo. Il sito, a differenza degli altri citati, fondati in epoca faraonica o tolemaica, fu fondato *ex-novo* da Adriano dopo la morte dell'amato Antinoo nel 130 d.C. La data di fondazione è perciò un importante *terminus post quem* per tutti i ritratti lì scoperti.

⁵³⁹ BAGNALL 1997, p. 23.

⁵⁴⁰ BAGNALL 1997, p. 23.

⁵⁴¹ DONADONI 2005, p. 35.

⁵⁴² *Fayum* 1997, p. 67

⁵⁴³ *Fayum* 1997, p. 107.

Saqqara si trova a 30 Km a sud dal Cairo, sulla sponda sinistra del Nilo. La sua necropoli è una delle più antiche d'Egitto, utilizzata fin dalla III dinastia (2700-2625 a.C. ca.⁵⁴⁴) come luogo di sepoltura, con continuità fino all'età romana, anche se in diversi periodi i faraoni spostarono le necropoli reali in altri luoghi; si ricorda che dalla necropoli di Saqqara provenivano le mummie con ritratto comprate da Pietro della Valle, all'inizio del diciassettesimo secolo.

⁵⁴⁴ GRIMAL 1988, p. 112.

5.II. La produzione dei ritratti: materiali e tecniche

I ritratti dipinti su tavola provenienti dall'Egitto romano sono una testimonianza artistica di grande interesse, in cui si riscontrano legami e connessioni con la grande tradizione pittorica greca, ma nello stesso tempo persistono credenze e riti di

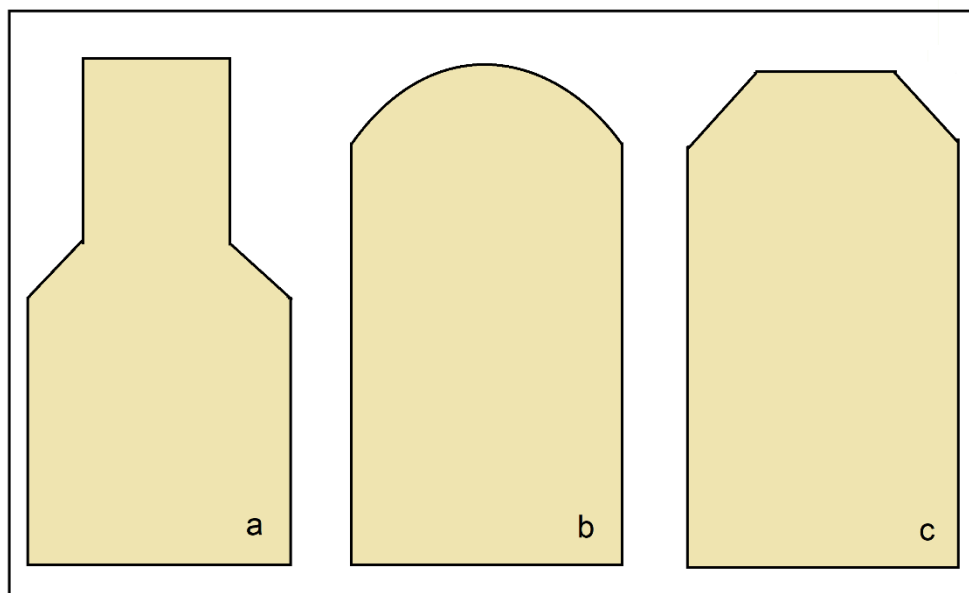


Figura 22. a) forma a T rovesciata del pannello, tipica di Antinoopolis; b) forma arrotondata del pannello, tipica di Hawara; c) forma del pannello ad angoli superiori smussati, tipica di er-Rubayat.

ascendenza egizia. I materiali di supporto per queste pitture sono svariati, ma raggruppabili in due categorie principali, i dipinti su tavola in legno e i dipinti su tessuto. Il legno ha diverse provenienze, sia autoctone come il sicomoro, l'acacia e, molto raramente, il fico, sia d'importazione come il cedro, il tiglio⁵⁴⁵ e la quercia; è necessario ricordare come la mummia con l'aggiunta del ritratto del defunto fosse un "prodotto" di grande lusso. Lo spessore delle tavole può variare da 1 mm a 10 mm, e il legno veniva utilizzato in modo che le venature fossero disposte sempre verticalmente. In alcuni casi sono state individuate delle preferenze, nella scelta del genere ligneo, da parte dei committenti e degli artisti che dipinsero i ritratti provenienti dalle due necropoli di Hawara e di er-Rubayat: ad Hawara si prediligeva il cedro⁵⁴⁶, mentre a Er - Rubayat la quercia⁵⁴⁷. Non si può escludere che la scelta privilegiata di una particolare qualità di legno sia collegata a differenti meccanismi

⁵⁴⁵ BERGER 1985, p. 51.

⁵⁴⁶ *Fayum* 1997, p. 67.

⁵⁴⁷ *Fayum* 1997, p.107.

di approvvigionamento di un sito. Per quanto concerne i sudari si preferiva utilizzare la tela di lino.

Oggi si ritiene che la tipologia del taglio e della forma del legno sia un indicatore della provenienza dell'opera: le tavole provenienti da Antinoopolis sono spesso lavorate a T rovesciata (*fig. 20.a*), quelle da Hawara sono a "ferro di cavallo" (*fig. 20.b*) e quelle da er-Rubayat a rettangolo con gli angoli superiori smussati⁵⁴⁸ (*fig. 20.c*).

Prima di soffermarci sulle tecniche pittoriche, è interessante aprire una piccola parentesi sui pigmenti: la leggendaria freschezza delle pitture egizie, in generale, è dovuta all'alta qualità dei pigmenti di origine minerale, più resistenti dei pigmenti organici⁵⁴⁹. I colori principali delle pitture in questione sono il bianco (ricavato dal carbonato o solfato di calcio), il nero (dal carbone), il grigio (oltre a esser il risultato dell'unione di nero e bianco, poteva essere ricavato da argilla naturale ferrosa), il rosso (dall'ossido di ferro), l'azzurro (dall'azzurrite), il giallo (dall'ocra o dall'orpimento) e il verde (dalla malachite del Sinai). A questa scala di colori già ricchissima possiamo aggiungere la serie dei bruni (ricavati sia dall'ocra che dagli ossidi di ferro) e i colori che potevano essere creati mescolando i pigmenti già nominati come l'arancione, il viola e il rosa. Lo studio dei colori nasce dalle analisi chimiche fatte isolando il pigmento dal suo fissante; queste analisi escludono due "pigmenti illustri" della storia della pittura antica: l'azzurro derivante dal lapislazzulo e il porpora estratto dalle conchiglie⁵⁵⁰.

Possiamo principalmente dividere in due tipologie diverse le tecniche applicate ai ritratti, in base ai diversi fissanti con cui erano mischiati i pigmenti: la tempera e l'encausto. Nella tempera il fissante è l'acqua con l'aggiunta di gomma, colla albuminoide o albumina pura. Prima di iniziare a dipingere, l'artista passava sul sostegno (legno o tela) uno strato di gesso bianco, che perciò dava un effetto opaco alla tavola⁵⁵¹. Lo sfondo poi poteva esser colorato anche di grigio chiaro o color cachi. La tempera era stesa in modo leggero per permettere un'asciugatura veloce e, perciò, i toni non venivano mischiati. La seconda tecnica della cera "composta", detta anche a encausto, prevede l'utilizzo della cera d'api come fissante. Tale

⁵⁴⁸ CORCORAN, SVOBODA 2010, p. 42.

⁵⁴⁹ BERGER 1985, p. 51.

⁵⁵⁰ BERGER 1985, pp. 52-53.

⁵⁵¹ BERGER 1985, p. 53.

tecnica, comunemente utilizzata dagli artigiani nell'antichità, è oggi quasi un mistero; gli studi della riscoperta di questa tecnica partono dal medioevo e arrivano fino ai nostri giorni. Solo nell'ultimo secolo, grazie all'archeologia sperimentale e al fondamentale supporto delle analisi chimiche, questo “mistero” è stato in parte svelato. Un punto di partenza per lo studio della tecnica sono i testi di Plinio il Vecchio sulla c.d. cera punica, che qui riportiamo:

*«Ceri pingere ac picturam inurere quis primus excogitaverit non constat. Quidam Aristidis inventum putant postea consummatum a Praxitele, sed aliquanto vetustiores encaustae picturae exstiter, ut Polygnoti et Nicanoris ac Mnesilai Pariorum. Elasippus quoque Aeginae picturae suae incripsit ἐνέκαεν quod profecto non fecisset nisi encaustica inventa.»*⁵⁵²

«Non risulta chi primo abbia escogitato la tecnica dell'encausto: dipingere cioè a cera passandovi sopra il fuoco. Taluni credono sia un'invenzione di Aristeides, poi perfezionata da Praxiteles; ma esistettero encausti alquanto più antichi, opera di Polygnotos e Nikanor e Mnesilaos, tutti nativi di Paro. Anche Elasippos di Egina su di un suo quadro scrisse ἐνέκαεν, cioè “dipinse a encausto”, cosa che non avrebbe fatto certamente se quella tecnica non fosse già stata inventata.»⁵⁵³

*«Encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cera et in ebore cestro, id est vericulo, donec classe spingi coepere. Hoc tertium accessit resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur.»*⁵⁵⁴

«Due tecniche nell'attività vi furono per la pittura ad encausto: colla cera –che era la tecnica usuale- e col cestro, o stilo, sull'avorio. Le due tecniche durarono sole, finché si cominciarono a dipingere le navi da

⁵⁵² Plin. N. H., XXXV, 122.

⁵⁵³ FERRI 2000, pp. 229-231.

⁵⁵⁴ Plin. N. H., XXXV, 149.

guerra. Questo fu il terzo procedimento, per cui si discioglie la cera al fuoco e si sparge col pennello; questo colore sulle navi non viene attaccato né dal sole, né dalla salsedine, né dai venti.»⁵⁵⁵

Seguendo le istruzioni di utilizzo dell'encausto, che dai due brani si possono parzialmente ricavare, di difficile interpretazione è sicuramente il "*picturam inurere*": passare il fuoco sopra il dipinto, una volta realizzato, ha portato solo alla distruzione dell'opera stessa. Tra i più noti esempi di artisti che provarono la tecnica con insuccesso c'è Leonardo Da Vinci, che nel 1503 si cimentò nel vasto dipinto "*La Battaglia di Anghiari*" su una parete del Salone dei Cinquecento del Palazzo Vecchio a Firenze. L'opera rimase incompiuta a causa delle difficoltà riscontrate nell'utilizzo della tecnica a encausto ricavata dalle *Naturalis Historiae* di Plinio il Vecchio; il Vasari sessant'anni dopo cancellerà il "fallimento" di Leonardo, ridipingendo le pareti. Berger pensa, invece, che con "*picturam inurere*" non si debba intendere l'utilizzo del fuoco sull'opera stessa, ma più probabilmente l'atto preventivo dello scaldare la cera per poi servirsene.

La cera doveva sicuramente essere lavorata in maniera particolare; verosimilmente per eliminare le impurità veniva bollita con acqua di mare e *natron*. Senza tale operazione la cera d'api, nonostante il pigmento, tende con il tempo a diventare di color bianco plumbeo, cancellando così il dipinto. Già gli Egizi, prima dei Greci, utilizzarono la cera nella pittura. Tra le più antiche testimonianze devono essere ricordate otto tombe della necropoli tebana, datate al tempo di Amenhotep II (XVIII dinastia), dove la cera viene utilizzata non come fissante, ma passata sopra i dipinti al compimento dell'opera⁵⁵⁶. Come si evince dai numerosi ritratti prodotti a encausto, non esisteva un solo modo o un'unica tecnica; l'artista poteva ottenere, infatti, effetti diversi, applicando un alto numero di variabili: l'uso di cera calda o fredda e il diverso legante da mischiare alla cera. Dagli studi fatti risulta una "ricetta" di produzione preponderante: alla cera d'api calda, veniva aggiunta della resina (mastice di *Chio*) che faceva indurire il composto. Spesso le analisi chimiche hanno mostrato che nella stessa tecnica encaustica poteva essere utilizzato dell'uovo, nell'impasto del fissante, insieme alla cera. Il pittore utilizzava in

⁵⁵⁵ FERRI 2000, p. 251.

⁵⁵⁶ BERGER 1985, p. 53.

principio un pennello per spargere i colori con la cera e creava effetti particolari utilizzando un attrezzo più duro per mescolare toni diversi di colore, e in alcuni casi incideva gli stessi strati di cera. La tecnica a encausto è la più utilizzata dal II secolo d.C., in quanto rendeva la tavola più lucente e dava la possibilità di creare dei migliori effetti di luce. Dal III secolo d.C. prevale un ibrido delle due tecniche: sul dipinto eseguito a tempera alla fine era passato uno strato di cera per proteggere l'opera dalle intemperie e dal tempo.

Va infine ricordato che per impreziosire i ritratti poteva esser applicata la doratura; il pittore creava col gesso o con la cera un lieve rilievo, su cui erano disegnati gioielli, ornamenti e corone, dava poi la forma desiderata alle lamine d'oro (con uno spessore tra gli 0,09 e 0,01 mm) che infine erano applicate e fissate sul disegno col bianco d'uovo⁵⁵⁷. Possiamo citare alcuni strumenti che sicuramente erano utilizzati dagli artisti che creavano i ritratti: certamente erano provvisti di diversi tipi di pennelli, creati con peli di cammello, gatto, scoiattolo o anche capelli umani⁵⁵⁸. Vista la regione e l'antica tradizione, i pittori utilizzavano anche il giunco, dal quale, sfilacciando e schiacciando l'estremità, era possibile ricavare un pennello⁵⁵⁹ utilizzato anche per la scrittura su papiro. Un altro strumento immancabile per i pittori a encausto è il *cestrum* nel quale Thompson riconosce l'antenato delle moderne palette da scultore⁵⁶⁰(fig. 3).

⁵⁵⁷ BERGER 1985, p. 56.

⁵⁵⁸ THOMPSON 1976, p. 6.

⁵⁵⁹ BERGER 1985, p. 50.

⁵⁶⁰ THOMPSON 1976, pp. 6-7.

5.III. Le mummie: imbalsamazione, rituale e luoghi di deposizione

Per un'analisi completa dei dipinti è necessario considerare i rituali e le tradizioni culturali preesistenti all'avvento della dominazione romana in territorio egiziano. L'insieme delle credenze del rito funerario e della mummificazione rivestono un ruolo fondamentale per la comprensione dello sviluppo artistico dei cosiddetti ritratti del Fayum. La mummificazione è un processo naturale:

«La mummificazione dei tessuti molli [...] avviene in ambienti molto asciutti. La mummificazione naturale solitamente si osserva in condizioni estreme di calore o di freddo.»⁵⁶¹

Le prime sepolture delle culture Badariana e Naqadiana I e II (4500-3300 a.C.) presentano tombe a pozzo in cui il defunto era deposto, con un corredo, in posizione fetale; il contatto del corpo con la sabbia calda e asciutta del deserto ha preservato i corpi per mezzo della mummificazione naturale⁵⁶². Il tentativo di conservare dal normale disfacimento i corpi dei primi Egizi dovette nascere dalla constatazione dell'esistenza di mummie delle epoche precedenti, preservatesi grazie al clima e all'ambiente desertico. Gli studi dimostrano che gli egizi già dal 2600 a.C. incominciarono a sviluppare un metodo artificiale di mummificazione dei corpi, l'imbalsamazione.⁵⁶³

Gli antichi egizi credevano che il defunto, dopo la morte, in qualità di *akh* o di spirito trasfigurato, potesse aspirare a dimorare nel regno di Osiride. Il corpo veniva preservato con la mummificazione affinché facesse da àncora ai lati spirituali del morto: il *ka* (forza di vita) e il *ba* (spirito mobile)⁵⁶⁴. Secondo le credenze degli antichi Egizi la mummificazione, i successivi riti funebri e le libagioni garantivano la sopravvivenza del defunto nell'aldilà. Per quanto concerne l'imbalsamazione: *«Gli Egiziani non hanno mai descritto nei particolari il processo di*

⁵⁶¹ CATTANEO, GRANDI 2004, p. 91; QUIRKE 1992.

⁵⁶² TAYLOR 1997, p. 15.

⁵⁶³ TAYLOR 1997, p. 15.

⁵⁶⁴ TAYLOR 1997, p. 15.

*imbalsamazione. Se per caso così è stato, non è giunto a noi alcun trattato di questo tipo.»*⁵⁶⁵

Ciò nonostante oggi si è in grado di ricostruire il rito, grazie alle rappresentazioni pittoriche, ai papiri e ai geroglifici egizi, oltre alle descrizioni riportate dagli autori greci e romani. Il procedimento tecnico è ricostruibile grazie alle analisi scientifiche fatte sulle mummie. Dopo la morte il corpo veniva trasportato presso un luogo chiamato “la casa della purificazione”, ove incominciava il rito della mummificazione: il cadavere veniva disteso su una tavola e per primo gli veniva estratto il cervello. Un paraschista, sacerdote specializzato, ne incideva il fianco sinistro con un coltello rituale in selce. Dalla ferita venivano estratte le viscere che erano poi trattate separatamente ed imbalsamate e, fino agli inizi del Terzo periodo intermedio (1070-712 a.C.), posti in vasi appositi. Successivamente il corpo, svuotato dagli organi, veniva immerso nel *natron* dal *taricheuta* per almeno trentacinque giorni. Per impedire che l’annerimento delle membra fosse visibile, si interveniva tingendo con l’henné, ocra, alcune parti del corpo. Poi si riempiva il corpo con tamponi imbevuti di resine, aromi e unguenti, cercando di ricostruire l’aspetto originario. “L’apertura fatta sul fianco dal paraschista era poi coperta con una placca. Il corpo così ricomposto veniva pulito e purificato.”⁵⁶⁶

Poi iniziava il processo di avvolgimento con le bende, che anch’esso avveniva per gradi: prima erano bendate le singole membra, comprese le dita delle mani e dei piedi, poi tutto il corpo. Si ritiene che l’avvolgimento doveva essere fatto secondo un rituale molto preciso uguale sia per i sovrani che per i privati. La sola differenza consisteva nella ricchezza degli amuleti che venivano collocati su alcune delle membra e nella qualità della stoffa adoperata.⁵⁶⁷

Infine, veniva aggiunta la maschera e la mummia era posta nel sarcofago. Il rito funerario appena descritto è quello tradizionale che si ritrova, con alcune modifiche, già dall’Antico Regno. In epoca ellenistica, nonostante le fasi di imbalsamazione fossero le stesse, si intuisce un cambiamento concettuale nei gesti dei sacerdoti, che continuano ad esistere figure ben precise, ma responsabili delle diverse fasi del rito di mummificazione. Durante l’ellenismo e l’avvento dei romani vi furono

⁵⁶⁵ GRIMAL 1988, p. 169.

⁵⁶⁶ GRIMAL 1988, p. 170.

⁵⁶⁷ GRIMAL 1988, p. 170.

importanti trasformazioni: la tenda di purificazione e l'*ouabet* (Luogo Puro), furono sostituiti da vaste sale, veri e propri opifici. Il luogo cerimoniale che mirava ad assicurare al defunto l'eternità assimilandolo al destino di Osiride, con i riti di rianimazione delle sue forze e del risveglio nell'aldilà, divenne una bottega per gli imbalsamatori: «*si consegnava loro un cadavere, essi restituivano una mummia*»⁵⁶⁸. La mummificazione in epoca lagide e romana rimane una prassi elitaria e costosa, anche se più raggiungibile per i ceti medi che durante l'età faraonica. Già Erodoto nelle sue Storie descrive come esistessero tre diverse tipologie di imbalsamazione. Queste si differenziano per la differenza tra prezzo e qualità, la prima è la più costosa e completa, la terza è la più economica e parziale⁵⁶⁹. Per il bendaggio di una mummia del primo tipo ci volevano almeno cinquecento metri di bende di lino, bisognava poi pagare gli unguenti, gli amuleti e la manodopera. «*L'operazione tuttavia costava molto cara: una mummia ben eseguita poteva inghiottire, tasse comprese, il reddito di un anno*»⁵⁷⁰.

Il procedimento di imbalsamazione più diffuso in epoca romana doveva essere, in base agli studi fatti sulle mummie, la seconda tipologia, anche se non mancano esempi della prima⁵⁷¹. Il costo aumentava in base alla scelta degli ornamenti e i loro materiali; purtroppo, per i committenti delle imbalsamazioni, le truffe erano molto comuni. Spesso si utilizzavano prodotti scadenti e unguenti annacquati, oppure i fasciatori rubavano gli amuleti che dovevano essere inseriti nella mummia⁵⁷². Si hanno anche testimonianze di angherie sui cadaveri da parte degli addetti alla mummificazione, come fratture e slogature *post mortem*. Un esempio di questo genere proviene dalla mummia di un bambino di 7 anni conservato presso l'*Art Institute of Chicago*: lo studio fatto sulla mummia mostra «*la colonna vertebrale letteralmente sbriciolata, il femore spezzato, le braccia strappate*»⁵⁷³, accanimento compiuto solo perché il corpo era troppo grande per il sarcofago a lui destinato. Durante il periodo romano divenne prassi abbastanza comune conservare le mummie in casa, «*L'usanza della lunga conservazione delle mummie tra i viventi*

⁵⁶⁸ BERGER 1985, p. 34-35.

⁵⁶⁹ Hdt., II, 85.

⁵⁷⁰ BERGER 1985, p. 35.

⁵⁷¹ BUSSI 2008, p.112.

⁵⁷² BERGER 1985, p. 35.

⁵⁷³ BERGER 1985, p. 35.

pare fosse generalmente diffusa in Egitto.»⁵⁷⁴ Questa usanza denota, in parte, una profonda *pietas* per i defunti⁵⁷⁵, anche se in alcuni casi non deve essere stata determinata soltanto dall'attaccamento al congiunto, ma anche da una precisa scelta economica. Vi sono testimonianze ricavate da ricevute registrate su papiri, che una mummia poteva essere data in pegno per garantire la restituzione di un prestito. Una pratica macabra che testimonia il valore economico attribuito alla mummia, che era quindi considerata una buona garanzia⁵⁷⁶. Una volta mummificato ed esposto per un determinato periodo in casa, il defunto veniva infine posto nella necropoli. Per ciò che concerne le mummie con i ritratti dipinti:

*«Siamo purtroppo assai male informati sulle necropoli, sugli ipogei in cui furono trovate le mummie dei ritratti. I siti principali – er-Rubayat, Abusir el-Melek, la stessa Hawara – erano stati saccheggiati dagli scavi clandestini ben prima che ne prendessero possesso gli archeologi; il saccheggio era troppo avanzato per pensare a un'inchiesta seria: fosse spalancate, mummie smembrate, bende lacerate non permettevano neppure di procedere ai rilievi abituali, né, a maggior ragione, di affrontare lo studio dei ritratti funerari dell'Egitto greco-romano, peraltro così poco conosciuti.»*⁵⁷⁷

Del resto, il tombarolo è uno dei mestieri più antichi d'Egitto, fatto testimoniato dal continuo tentativo dei faraoni, già dalla prima dinastia, di rendere inviolabile la propria camera sepolcrale. Molto spesso agli innumerevoli furti si accompagnavano selvagge distruzioni, cosicché lo scenario che si presentò ai primi studiosi fu apocalittico. Nel caso specifico dei ritratti abbiamo alcune testimonianze di queste distruzioni, tra tutte quella di Daniel Marie Fouquet. Lo studioso denuncia gli atti vandalici in una lettera all'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres*:

«Le pareti della grotta erano adorne di un gran numero di ritratti dipinti su tavola e per la maggior parte in ottimo stato di conservazione

⁵⁷⁴ PARLASCA 1985, p. 19.

⁵⁷⁵ PARLASCA 1985, p. 19.

⁵⁷⁶ PARLASCA 1985, p. 19.

⁵⁷⁷ BERGER 1985, p. 27.

[...] *I vandali che fecero questa importante scoperta non si peritarono di bruciare per tre notti consecutive le iscrizioni e i ritratti; solo alcuni pezzi scamparono al massacro*»⁵⁷⁸

Per quanto riguarda le differenti tipologie di sepoltura, di epoca romana, in cui i ritratti del Fayum erano posti con le rispettive mummie, alcune ricerche hanno fornito precise indicazioni. Il primo archeologo che restituisce una buona descrizione di queste sepolture è Petrie. Nella necropoli di Hawara, a dire di Petrie, le mummie furono deposte in semplici fosse “*in the open ground*”⁵⁷⁹ e ricoperte di sabbia⁵⁸⁰. Le pareti interne della fossa erano sostenute da mattoni crudi in filari regolari. L’archeologo riporta un unico esempio di tomba scavata nella roccia senza corrido: da un ampio pozzo si accedeva ad un ambiente rettangolare di 2,31 x 1,61 metri. Questa doveva essere una delle più antiche tombe di epoca romana e aveva al suo interno cinque mummie di cui tre con ritratto dipinto. Georg Möller, nella campagna di scavi di Abusir el-Melek, nel 1903 scoprì un vasto ipogeo di epoca romana. Un pozzo scavato sul fianco di una collina dava accesso ad un corridoio su cui si aprivano 21 ambienti; 10 sul lato sinistro e 11 sul lato destro. Ognuno di questi ambienti conteneva da 1 a 5 mummie, la maggioranza delle quali erano di epoca romana. La scoperta di mummie databili all’epoca saita, però, dimostra che l’ipogeo

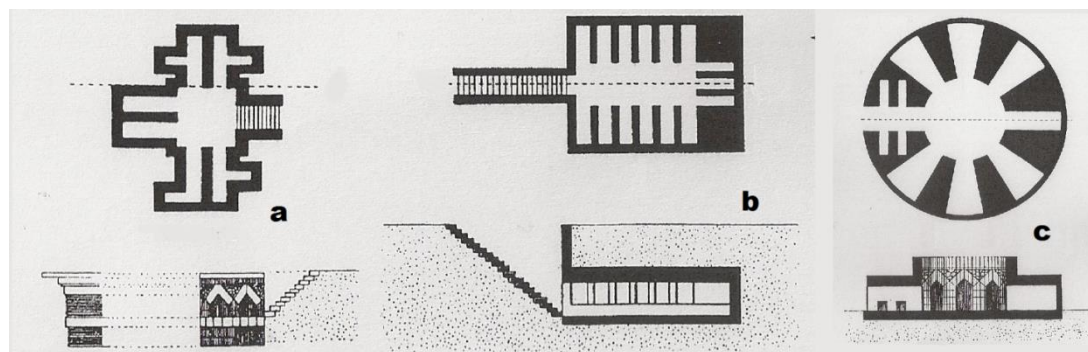


Figura 23. Rilievi e prospetti realizzati dall'Ingegnere Stadler di alcune tombe della necropoli di Er-Rubayat- Egitto.

era già in uso dal VII sec. a.C.⁵⁸¹

⁵⁷⁸ BERGER 1985, p. 30.

⁵⁷⁹ PETRIE 1889, p. 8.

⁵⁸⁰ BERGER 1985, p. 30.

⁵⁸¹ BERGER 1985, p. 30.

Particolarmente varie le tipologie di sepolture scoperte da Albert Gayet nel sito di Sheikh Abada, l'antica *Antinoopolis*. Nella necropoli si trovano tre diversi tipi di tombe a fossa. La prima consiste in una piccola cripta in mattoni crudi a 2 m dal suolo con sarcofago in legno, senza corredo, oppure poggiato su un impiantito, un pavimento di mattoni. Il secondo tipo è una fossa della grandezza del sarcofago, con le pareti ricoperte con lastre di pietra. Il terzo è uguale al secondo, ma le pareti non sono coperte di lastre di pietra ma da filari di mattoni crudi. La fossa è scavata sia nel terreno sabbioso che in terreno ciottoloso⁵⁸². Un'ultima tipologia più complessa riscontrata dal Gayet consiste in una piccola camera sepolcrale con soffitto a volta, in tutti i casi crollato, e pareti in mattoni crudi. I corpi erano deposti su un piano rialzato con un corredo ceramico.

Per quanto riguarda il sito di er-Rubayat, i ritratti sarebbero stati trovati in tombe scavate nella roccia o in edicole ospitanti una grande sala da cui si diramavano dei cunicoli. Le tombe furono disegnate dall'ingegnere austriaco Stadler (*fig. 21*), mentre la tipologia "a edicola" fu definita tale dal Reinech. Delle tre tombe collettive di nuova concezione, la prima era simile alla tomba di Abusir el-Melek: da un'entrata angusta si accedeva ad un ambiente rettangolare con 15 nicchie, tutte le pareti erano coperte da mattoni crudi; tre nicchie erano poste sul lato corto dell'ambiente centrale di fronte all'entrata, mentre su ognuno dei lati lunghi si disponevano 6 nicchie. Il secondo ipogeo, dalle pareti in pietra, era costituito da un corridoio d'entrata, alla fine del quale vi era un atrio centrale quadrato; da cui si accedeva a 6 ambienti minori, nei quali si trovano altre nicchie annesse. "*La terza è la più sconcertante*"⁵⁸³: costruita a livello del terreno, possedeva una pianta circolare; intorno ad una corte rotonda sette loculi si diramavano a raggiera, l'accesso era garantito da un breve corridoio in cui furono scavate 4 logge per inserire altrettanti sarcofagi. Nessuno di questi ipogei è stato mai rintracciato sul terreno.⁵⁸⁴

Un notevole esempio di sepoltura romana, con mummie e ritratti dipinti, è situato nella necropoli di Marina el Alamein. Nel 1987 la missione archeologica polacca dell'Università di Varsavia incominciò l'esplorazione della necropoli del sito. Gli scavi nella zona S/W portarono alla luce più di trenta sepolture di epoca tolemaica

⁵⁸² BERGER 1985, p. 31.

⁵⁸³ BERGER 1985, p. 31.

⁵⁸⁴ BERGER 1985, p. 31.

e romana. Di epoca lagide sono le numerose tombe a fossa con segnacoli monumentali: piccole piramidi (2 x 2 metri), a corpo cubico, con colonna o statua.⁵⁸⁵ Del periodo romano sono gli ipogei a più camere, di cui il più grande è l'*Hypogeum S6*⁵⁸⁶ (fig. 22). Il complesso è ambientato N/S e poggia sul crinale di una collina. L'edificio principale era formata da un padiglione (*pavilion*) rettangolare in alzato sul terreno, che misura 18 x 10 metri; verso Nord un portico formato da otto colonne in stile ionico fungeva da entrata monumentale. Il padiglione fu definito dagli studiosi che lo scavarono *heroon*⁵⁸⁷. Dopo un breve corridoio cinque ingressi introducono a tre diversi ambienti, tre accessi davano sul "*banquet hall*"⁵⁸⁸, gli altri due si aprivano su due stanze chiuse laterali che chiudono i lati della sala del banchetto. La *banquet hall* era a sua volta un ambiente di passaggio che, in linea con il portico, verso Sud, dava su un ingresso anch'esso monumentale della scalinata.

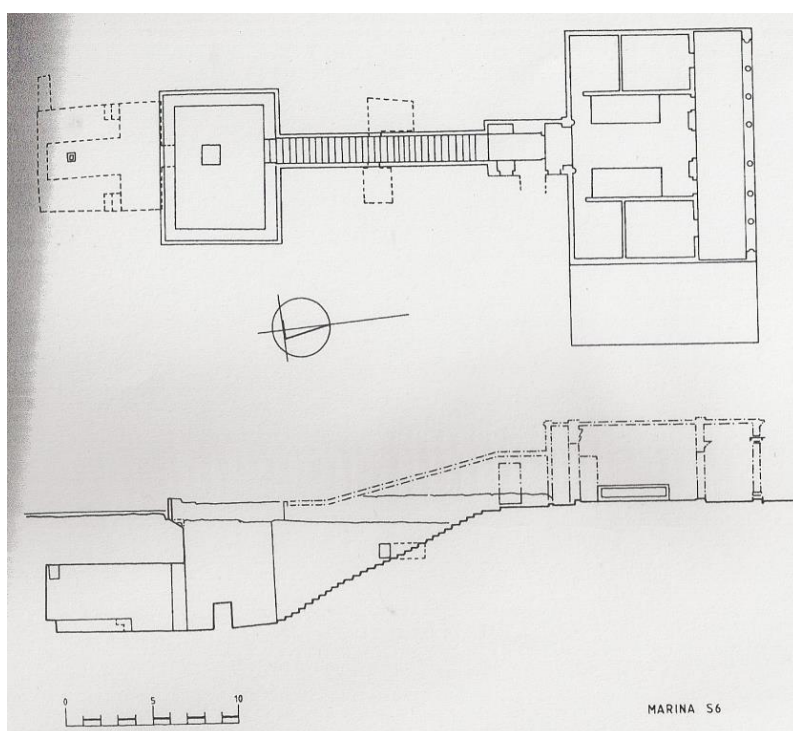


Figura 24. Rilievo e prospetto dell'*Hypogeum S6* di Marina el-Alamein-Egitto.

La scalinata lunga 15 metri scendeva per una profondità di 7 metri e terminava in un ambiente rettangolare scoperto, definito "*court*"⁵⁸⁹. Al centro di quest'atrio era situato un altare quadrato. In linea con l'accesso delle scale un altro adito introduceva

⁵⁸⁵ DASZEWSKI 1997, p. 59.

⁵⁸⁶ DASZEWSKI 1997, p. 60.

⁵⁸⁷ DASZEWSKI 1997, p. 60.

⁵⁸⁸ DASZEWSKI 1997, p. 60.

⁵⁸⁹ DASZEWSKI 1997, p. 60.

nella camera funeraria (*funerary chamber*) di 7,25 x 6 metri. Nella camera erano scavati quattro loculi in cui erano posti dei corpi inumati. Gli scavi all'interno della camera funeraria portarono alla luce alcune ossa umane e materiali ceramici databili tra il I e il II secolo d.C. Le indagini archeologiche fatte sull'*heroon* dimostrano che fu distrutto nel II secolo d.C. e le rovine riutilizzate come tombe. Le pesanti tempeste a cui la zona è soggetta, riempirono velocemente l'atrio e la camera funeraria di sabbia, tanto da non renderli agibili già dall'inizio del II secolo d.C. Ciò costrinse i proprietari dell'ipogeo a scavare due nuovi ambienti (denominati stanza Ovest e stanza Est) ai lati della scalinata coperta, a circa metà percorso tra l'*heroon* e l'atrio, a un'altezza in cui la sabbia non avrebbe impedito il passaggio. All'interno delle due stanze furono scoperte quindici mummie. La stanza Ovest conteneva quattro mummie con ritratto dipinto sul volto⁵⁹⁰. I corpi erano deposti sul pavimento con la testa verso Nord. Nonostante i ritratti dovessero essere di grande qualità, l'umidità ha purtroppo gravemente danneggiato sia i dipinti che le mummie. I corpi mummificati appartenevano a tre giovani uomini e a un bambino di tre anni. Non sono stati trovati oggetti di corredo. Stilisticamente i ritratti sono databili ai primi anni del II secolo d.C. Per quanto riguarda la stanza Est, le sette mummie trovate al suo interno presentavano diversi orientamenti, quattro sono riposte con la testa verso Est e sette con la testa verso Ovest. Vari gruppi mummie furono deposti in due o forse tre momenti diversi, finché la mummia 11 fu posta davanti alla porta, bloccando il passaggio verso l'interno.⁵⁹¹

L'*Hypogeum* S6 fu costruito a metà del I secolo d.C. circa; l'abbandono dell'atrio e della camera funeraria, ormai piene di sabbia, portarono alla costruzione delle due nuove camere Est e Ovest; alla fine del II secolo d.C. si deve la distruzione dell'*heroon* e l'abbandono del sito. In conclusione, l'età di produzione delle quattro mummie della camera Ovest è anteriore alla creazione dell'ambiente stesso. Ciò comprova la tesi che le mummie rimanessero per lungo tempo in esposizione presso la famiglia. È stato ipotizzato, vista la monumentalità del padiglione, che nell'*Heroon* potessero essere esposte le mummie che venivano poi riposte nelle camere funerarie⁵⁹², una funzione molto simile alla moderna camera ardente. Daszewski ritiene che la tipologia delle sepolture a fossa di Hawara e Sheikh Abada

⁵⁹⁰ DASZEWSKI 1997, p. 62.

⁵⁹¹ DASZEWSKI 1997, p. 63.

⁵⁹² DASZEWSKI 1997, p. 64.

sia posteriore ai grandi ipogei, alle tombe monumentali e alla tipologia “a edicola” di er-Rubayat. In epoca romana, generalmente, si tende a investire di più per la mummificazione e la decorazione della mummia piuttosto che per la tomba, perciò la semplice tipologia “a fossa” e il riutilizzo di sepolture di epoche precedenti doveva essere prassi comune. Esempi famosi di riutilizzo sono l’ipogeo sopra descritto di Abusir el-Melek e la sepoltura della famiglia di *Soter*: arconte di Tebe vissuto nel II secolo d.C., la sua mummia fu trovata all’interno di una tomba nella necropoli di Sheikh Abdel Qurna (necropoli di Tebe), fu costruita durante il regno di Ramses II (1279-1213 d.C.)⁵⁹³.

Le tombe monumentali sono più rare in epoca romana, ma sono espressione di grande prestigio economico familiare. Oltre l’*Hypogeum* S6 di Marina el-Alamein possiamo citare altri esempi: la Tomba-cappella di Isadora e il complesso “House 21”, ambedue nel sito di Tuna el-Gebe (necropoli di Hermopolis Magna)⁵⁹⁴, le catacombe di Kom el-Shugafa⁵⁹⁵ (necropoli di Alessandria d’Egitto). La costruzione di tutte queste tombe si data tra il I e il II secolo d.C.

⁵⁹³ STRUDWICK 2003, p. 175.

⁵⁹⁴ RIGGS 2005, p. 129.

⁵⁹⁵ CORBELLI 2006, pp. 16-17.

5.IV. Le mummie: lo sviluppo delle tipologie ellenistiche e l'importanza del ritratto nella cultura egizio-ellenistica

Il continuo timore di una possibile distruzione incidentale della mummia, che non avrebbe permesso allo spirito di rimanere “ancorato”, portò alla creazione di sostituti fisici, una statua o un sarcofago antropomorfo. L'idea di sovrapporre alla mummia l'effigie del defunto ha avuto uno sviluppo naturale dai sarcofagi antropomorfi, i primi esempi dei quali compaiono alla fine dell'XI dinastia (2000 a.C.)⁵⁹⁶. Questi sarcofagi di epoca faraonica avevano la parte terminale lavorata a forma di maschera idealizzata che ricordava iconograficamente Osiride, la divinità antropomorfa dei morti. Se l'individuo non avesse potuto utilizzare la propria mummia, lo spirito avrebbe sperato almeno di “ridestarsi” con le sembianze della divinità. Sarebbe dunque più corretto indicare il tipo di sarcofago conosciuto come antropomorfo, con l'appellativo Osiriforme⁵⁹⁷.

Petrie nei suoi studi delle necropoli ellenistiche riconobbe quattro principali tipologie decorative che si succedettero dal periodo tolemaico a quello romano: le mummie con sarcofago antropomorfo senza decorazioni, maschere in gesso dai ritratti naturalistici decorate in stile egizio, maschere in cartapesta di stile greco e, infine, mummie con ritratti dipinti posti sul viso.⁵⁹⁸ Si ritiene che le ultime tre tipologie non siano da considerare evoluzioni l'una dell'altra come riteneva Petrie, ma piuttosto delle variazioni regionali. In epoca faraonica la caratterizzazione individuale di una mummia o di un sarcofago si limitava al nome del defunto scritto su di esso⁵⁹⁹. Lo sviluppo, in epoca ellenistica, di altre usanze e nuove tecniche, secondo Parlasca, proviene dal Fayum. Qui, durante il regno dei Lagidi, si svilupparono dei busti in *cartonnage* da porre sui volti delle mummie; questi si producevano utilizzando cartapesta ricavata da materiale di recupero. La decorazione differiva in base alle possibilità economiche del committente, ed in alcuni casi si ritrovano addirittura ricchi ornamenti in foglia d'oro. Anche se particolari, questi cartonati erano privi di caratteristiche individuali, ed il volto era modellato in bassorilievo mediante stampi. Tra le prime innovazioni formali, si

⁵⁹⁶ TAYLOR 1997, p. 16.

⁵⁹⁷ PARLASCA 1985, p. 19.

⁵⁹⁸ PETRIE 1911, p. 14.

⁵⁹⁹ PARLASCA 1985, p. 19.

notano dei piccoli accenni di differenziazione dei sessi, mediante un abbozzo di pettinatura, che porterà poi a rappresentare queste maschere con le acconciature della moda corrente. La produzione di maschere in *cartonnage* continua in alcune aree dell'Egitto, come ad Hawara per esempio, in cui si affianca alle nuove mummie con ritratto dipinto. Incredibile è l'esemplare oggi conservato all'Ipswich Museum⁶⁰⁰: questa maschera dorata dal gusto arcaicizzante, che mostra nel registro inferiore rappresentazioni di scene della tradizione funeraria egizia, presenta iscritto, unico esempio, il nome di un cittadino romano. Riporta infatti un'iscrizione greca all'interno della maschera: Tito Flavio Demetrio (*Τίτος Φλαυγιος** [scil. *Φλάουιος*] *Δημήτριος*)⁶⁰¹, i *tria nomina* che solo i cittadini romani potevano avere. L'iscrizione data la maschera tra l'80 e il 120 d.C.⁶⁰², e testimonia che Demetrio acquisì la *civitas* sotto i Flavi.

Un elemento in stretta connessione con le varie tipologie di sarcofagi è il sudario. Si ritiene che la sua diffusione abbia avuto origine già dal Nuovo Regno⁶⁰³ a Tebe. Come per gli altri oggetti legati al rito funerario, in principio sul sudario era rappresentato il defunto osiriforme, con una rappresentazione più divina che umana. Con il passare dei secoli, soprattutto nel periodo ellenistico, come dimostrano alcuni ritratti dipinti, iniziò il processo di umanizzazione del personaggio rappresentato con i tratti facciali più personalizzati. Spesso anche in epoca romana persistono modelli caratteristici di età faraonica con la rappresentazione del defunto insieme alle divinità, ritratti dai caratteri osiriformi nel soggetto o l'accompagnamento di iscrizioni geroglifiche. Anche il ritratto si sviluppa nella cultura egizia parallelamente al rito funerario della mummificazione. Per i faraoni era prassi inserire all'interno della tomba la propria effigie, in forma scultorea (in pietra o terracotta), dipinta sul sudario⁶⁰⁴ o raffigurata sulla maschera mortuaria. Il ritratto come simulacro era un mezzo magico per trattenere e condensare ciò che non è deperibile dell'uomo⁶⁰⁵. Secondo Becatti i preconcetti religiosi fecero sì che si

⁶⁰⁰ Ipswich Museum, senza numero di inventario, trovata nel 1888 da Flinders Petrie ad Hawara.

⁶⁰¹ BUSSI 2008, p. 115.

⁶⁰² *Fayum* 1997, p. 105, nr. 75.

⁶⁰³ PARLASCA 1966, p. 545.

⁶⁰⁴ PARLASCA 1966, p. 545.

⁶⁰⁵ BIANCHI BANDINELLI 1965, p. 695.

sviluppasse l'arte e la riproduzione minuziosa dei tratti fisiognomici cosicché l'anima potesse riconoscere facilmente il proprio corpo⁶⁰⁶.

In principio il ritratto fu quindi una prerogativa di faraoni, sacerdoti e generali⁶⁰⁷, una forma d'arte rilegata alla sfera privata del rito e non un mezzo propagandistico di riconoscimento per i sudditi. In epoca romana invece, esso diviene una forma di rappresentazione molto comune e non elitaria, come dimostrato dalla sua enorme diffusione. Queste opere rappresentano un cambiamento netto con la tradizione egizia, poiché non sono manufatti realizzati per pochissimi eletti, come il faraone e i sacerdoti, ma commissionati da un più numeroso gruppo di individui.

Prima di esaminare le possibili influenze culturali che portarono alla creazione di questi eccezionali ritratti pittorici, è necessario fare una premessa: come scrive Salvatore Settis, la definizione dei limiti dello sviluppo dell'arte romana, soprattutto nelle province, è particolarmente difficile⁶⁰⁸ e l'Egitto antico è un caso particolare. Alla cultura millenaria egizia dei faraoni, dopo la breve parentesi persiana, si sovrappose nel III secolo a.C. quella ellenistica; l'influenza artistica greca fu consistente, se si considera che Alessandria divenne il primo centro culturale ellenistico del Mediterraneo. L'arrivo dei romani alla fine del I secolo a.C. segna un altro punto di svolta culturale e artistico dell'Egitto. Nella regione nilotica in epoca imperiale troviamo quindi *“tre diversi livelli (egizio, greco, romano) che si succedono cronologicamente ma producono linguaggi, o stili, che finiscono per convivere entro le medesime coordinate spazio-temporali”*⁶⁰⁹ perciò *“districare quanto vi è di «romano» negli oggetti d'arte prodotti nell'Egitto romano è difficile”*⁶¹⁰. Per quanto complesso, non è errato scrivere che i ritratti del Fayum sono prodotti dell'arte romana provinciale, dipinti da artisti di scuola greca e utilizzati nel rito funerario di tradizione egizia.

Bisogna prima di tutto distinguere perché vennero prodotti i dipinti: già i primi studiosi, tra cui Ebers, si resero conto che il ritratto poteva esser stato creato al di fuori della sfera funeraria, ipotizzando cioè un primo utilizzo nell'ambito della sfera

⁶⁰⁶ BECATTI 1963, p. 576.

⁶⁰⁷ BIANCHI BANDINELLI 1965, p. 695.

⁶⁰⁸ SETTIS 1989, p. 830.

⁶⁰⁹ SETTIS 1989, p. 831.

⁶¹⁰ SETTIS 1989, p. 831.

familiare⁶¹¹. Nonostante il dato archeologico non possa confermare questa teoria, poiché tutti i ritratti sono stati trovati in un contesto funerario, l'età media particolarmente bassa per i ritratti la rafforza. Lo studio della mummia del ritratto nr. 40⁶¹² proveniente dal museo Ny Carlsbrg Glyptotek di Copenaghen, ad esempio, ha dimostrato un forte divario tra l'età del giovane rappresentato sulla tavola e l'età, accertata dalle analisi, del defunto mummificato. La produzione dei ritratti dipinti “*ante mortem*” e il semplice utilizzo di queste immagini per l'esposizione in casa è forse più vicino al modello culturale romano. Questo rito quello delle *images maiorum*, che però, come spiegato precedentemente, non hanno alcun collegamento con la pittura⁶¹³.

Si ritiene che la teoria del ritratto dipinto “*post mortem*” è da ritenersi valida. La produzione dei ritratti al momento della morte si avvicina culturalmente all'*ekphorà*⁶¹⁴, il momento del rito greco dove l'effigie dipinta del defunto veniva portata in processione. Il rito funerario greco però era in antitesi con quello tradizionale Egizio, in quanto la cremazione del corpo è la distruzione dell'involucro del *ka* e il *ba*. Infatti, per i Greci l'importanza del rituale era nel rito di purificazione e nel funerale, mentre per gli Egizi nell'eterna conservazione del corpo e dei suoi simulacri. Sarebbe difficile far combaciare due riti religiosi tanto diversi. Si deve ritenere che, per quanto culturalmente ellenizzati, gli individui che commissionarono queste opere seguivano i dettami della religione tradizionale egizia, tanto da richiedere la mummificazione del corpo.

Per Parlasca le possibilità della pittura, che permetteva maggior particolarismo nei connotati e quindi unicità nel ritratto, portarono nel secondo quarto del I secolo d.C. all'innovazione, che sostituì lentamente le maschere di cartapesta, della ritrattistica su mummia: “*Questo passo decisivo è sicuramente attribuibile solo in parte all'influenza esercitata dagli egizi sull'idea romana di ritratto*”⁶¹⁵. Secondo questa teoria, la predilezione della rappresentazione pittorica di volti e busti si accosta

⁶¹¹ EBERS 1893, p. 31.

⁶¹² Conservato al Ny Carlsbrg Glyptotek, inv. AEIN.1425; Per la bibliografia si veda: BAILLY 1997, tav. IV; CORCORAN 1995, p. 16; PARLASCA 1966, p. 20, nota 17, pp. 52, 66, 73, 100, tav. 16, nr. 1; PARLASCA 1969, p. 37, nr. 40; PETRIE 1911, p. 10; ZALOSCHER 1961, pp. 16, 21, 39, 43, tav. 21.

⁶¹³ Paragrafo 1.II.

⁶¹⁴ WALKER 1997, p. 19.

⁶¹⁵ PARLASCA 1985, p. 19.

perfettamente al gusto scultoreo romano, che si distacca totalmente dal modello greco del ritratto a corpo intero⁶¹⁶.

Per quanto riguarda gli influssi della cultura romana sull'arte dei ritratti dipinti, molto cauta è Doxiadis. Sicuramente in queste opere si hanno due elementi: la mummia appartenente alla religione egizia e i ritratti della tradizione pittorica naturalistica greca, importata dai coloni macedoni; non si conosce ancora i motivi per cui durante i primi anni del regno di Tiberio questi due elementi si fusero, sostituendo le maschere plastiche dell'arte funeraria egizia⁶¹⁷.

⁶¹⁶ BIANCHI BANDINELLI 1965, p. 695.

⁶¹⁷ DOXIADIS 1995, p. 40.

5.V. Ritratti su tavola ornamentali dall'Egitto romano.

Il *syngenicon* dei Severi.

Il manufatto consta in un tondo ligneo dipinto a tempera di 30,5 cm di diametro ed è oggi conservata all'*Altes Museum* di Berlino; anche se non si conosce l'esatta provenienza, si è concordi nel ritenerla un'opera dall'Egitto romano⁶¹⁸. Nel tondo è rappresentata la famiglia di Settimio Severo e può quindi essere catalogato come un *syngenicon*⁶¹⁹. Da sinistra a destra sono raffigurati Giulia Domna, Geta, Settimio Severo e Caracalla. L'imperatore e la moglie occupano il semicerchio superiore, mentre i due principi quello inferiore. I personaggi sono raffigurati con grande sfarzo, escludendo il volto di Geta cancellato posteriormente, gli altri tre personaggi portano grandi corone gemmate. Le vesti, un mantello e una tunica, sono bordate d'oro; l'imperatore ha una tunica bianca mentre i figli ne indossano uno azzurrino. I volti presentano somiglianze con l'iconografia utilizzata nella scultura. Tutti tranne Geta, hanno nelle mani uno scettro bianco.

Giulia Domna è il personaggio meno realistico: gli occhi sono resi in modo molto schematico, a mandorla, mentre il chiaroscuro con cui è reso il naso lo rende troppo arrossato, come se fosse raffreddata. Per confronto ai modelli statuari a noi pervenuti il mento è troppo accentuato e il viso troppo allungato. L'unico elemento che l'artista sembra ricopiare correttamente è la fronte bassa. Settimio Severo invece è ben dipinto, gli occhi sono quasi vivi, il pittore compie un leggero errore rendendoli minimamente asimmetrici. Le labbra dell'imperatore sono tumide, la barba e i capelli sono resi con sottilissime pennellate nere, bianche e grigie. Caracalla è raffigurato come un preadolescente, le labbra sono tumide, il viso tondo ed è visibile il doppio-mento. La scelta dei colori lo fanno sembrare quasi malato, ha la pelle molto chiara e le orbite sono rese troppo scure, dandogli un effetto quasi malaticcio. Il *terminus ante quem* del dipinto è il 212 d. C., data dell'assassinio di Geta e della sua *damnatio memoriae*. Nessuno studioso si spinge oltre, anche se in realtà si può datare molto meglio l'opera. Caracalla nel dipinto non è rappresentato come un adolescente, ma come un ragazzino di massimo 12 anni e ciò è sottolineato

⁶¹⁸ Collezione dell'*Antikensammlung*, conservato nell'*Altes Museum* di Berlino, N. inv. 31329, diametro di 30,5 cm; FROVA 1961, p. 309, fig. 280; TOYNBEE 1965, p. 129-258, fig. 74; VERMEULE 1968, pp. 298-300; THOMPSON 1976, p. 17, fig. 55; PARLASCA 1977, p. 64, nr. 390; NOWICKA 1993, p. 37; DOXIADIS 1995, p. 88, fig. 25; GRASSI 2011, p. 270 e 298.

⁶¹⁹ Si veda paragrafo 2.V.

da tre elementi: l'iconografia puerile, la mancanza di peluria sul viso e le proporzioni con i genitori. Storicamente si conosce che Settimio divenne imperatore nel 193 d. C., ma sconfisse Pescennio Nigro, che controllava la Siria e parte delle province orientali, solo nel 194 d. C. Con buona probabilità il ritratto fu quindi prodotto tra il 194 d. C e il 200 d. C.

Questa tipologia di manufatto doveva essere molto comune in epoca imperiale ma è arrivato a noi quest'unico esemplare; gli impieghi potevano essere molteplici, forse come dono votivo conservato in un tempio o poteva essere impiegato per un altare domestico al fine di onorare la famiglia imperiale. Le dimensioni ridotte, con il diametro di soli 30,5 cm, farebbero propendere per la seconda ipotesi, che, oltretutto, rientrano perfettamente con quelle dei ritratti "*in orbe*" di Pompei che hanno un diametro che varia tra i 14-30 cm⁶²⁰.

A mio parere non è un ritratto ufficiale della famiglia imperiale. Le opzioni sono due il pittore dell'opera potrebbe averla copiata da un ritratto ufficiale o ritraendo i singoli personaggi ricavando le figure da singoli monumenti o monete. In questo caso si ritiene che probabilmente il pittore copiò i singoli personaggi da singole opere adattandole alla sua opera, ciò è provato dalle diverse qualità tra i tre personaggi a noi pervenuti. Se fosse un dipinto ufficiale i tre personaggi avrebbero la stessa qualità. Del resto, si è accennato in precedenza della lettera di Frontone a Marco Aurelio, in cui il console scherza sul fatto che in giro esistano numerose copie del ritratto dell'imperatore che non somigliano lontanamente all'originale.⁶²¹

La lettera testimonia la presenza di un *business* sull'immagine imperiale al di fuori del controllo dell'imperatore. Per rappresentare il divario tra cittadino-imperatore vengono utilizzati elementi di ricchezza straordinaria, tra cui le corone che sono uniche nel loro genere: la grandezza delle ghirlande dorate e la presenza delle pietre preziose incastonate le rende particolarmente ricche. Le stesse vesti rappresentano un *unicum*, ci sono infatti esempi di vesti con clavi dorati o decorate, ma nessuna presenta una tale opulenza nelle percentuali di oro-tessuto come in queste. Infine, si sottolinea la presenza dello scettro, che è un altro elemento eccezionale, sicuramente legato allo *status* dell'appartenenza dei membri della famiglia imperiale.

⁶²⁰ Si veda paragrafo 3.III.

⁶²¹ Front. Ad Marc., 4, 12, 6; VAN DEN HOUT 1988, pp. 66-67.

Questo dipinto è l'unico ritratto dipinto di un imperatore romano a noi pervenuto. Il prodotto è stato dipinto da una delle numerose botteghe che avevano il compito di riprodurre le effigi imperiali per permetterne la circolazione e la conoscenza al popolo.

Il tondo dei due fratelli da *Antinoopolis*⁶²²

Da Antinoopolis proviene una pittura a encausto su supporto ligneo con contorno circolare; nel tondo sono ritratti due fratelli. Questo dipinto fu scoperto da Albert Gayet negli scavi della necropoli di *Antinoopolis* nel 1899 ed era posto nella camera funeraria dei due fratelli, forse appesa al muro; l'opera non appartiene alla serie dei "ritratti di mummia". Nella pittura due personaggi, il primo sulla sinistra è un adolescente imberbe leggermente rivolto verso sinistra dai capelli ricci e neri, con basette corte. Il giovane veste una tunica⁶²³ bianca, la cui scollatura è decorata con un bordo rosso, sul braccio sinistro è visibile una svastica; sopra la tunica porta una clamide purpurea legata sulla spalla destra da una fibula con pietra ovale circondata da perline dorate. Sopra la spalla sinistra, sullo sfondo è presente un'immagine stilizzata dipinta in giallo dorato: un giovane dio stante nella posizione statuaria della *ponderatio*, in testa porta una corona egizia e una corona vegetale; la gamba destra è tesa, mentre la sinistra è a riposo, la mano sinistra è appoggiata al corpo mentre la destra sostiene uno scettro. La figura è stata interpretata in modi differenti, secondo Klaus Parlasca riconosce si tratta di Antinoo-Osiride⁶²⁴, per Anna Leone è l'identificazione di un re, forse Alessandro⁶²⁵. Dal punto di vista

⁶²² Conservato al Museo Egizio del Cairo, nr. inv. CG33267; pittura a encausto su legno, diametro di 61 cm; REAINACH 1920, p. 336, nr. 10; ENGELBACH 1946, p. 190, tav. 21, nr. 4310; COCHE DE LA FERTÉ 1960, fig. 732; ZALOSCER, 1961, p. 43; PARLASCA 1966, p. 67, nr. 7, p. 70-125-131, tav. 19, nr. 1; PARLASCA 1969, p. 72, nr. 166; BOWMAN 1997, fig. VII; LEONE 1998, pp. 404-405; MAMBELLA 2008, pp. 146-147.

⁶²³ Nelle numerose descrizioni, dei ritratti dell'Egitto romano, si riporta spesso che la veste è un chitone (χιτών, *khitōn*), vestito di origine orientale introdotto in Grecia dagli Ioni in epoca arcaica; di lino o di altra stoffa leggera, era confezionato con un telo cucito come un sacco senza fondo, stretto alla vita da un cordone e fermato alle spalle da due fibbie. Nella statuaria classica è spesso utilizzato nelle raffigurazioni di personaggi femminili, così da essere conosciuto come un vestiario tipicamente femminile. In realtà era portato corto dagli uomini, lungo per i personaggi di alto rango e le donne, era aperto sul fianco (detto dorico) o interamente chiuso. La differenza dalla tunica è principalmente nella presenza della manica, infatti la tunica presenta una manica corta o lunga, mentre il chitone è smanicato. DAVERIO ROCCHI 2008, pp. 213-216.

⁶²⁴ PARLASCA 1969, p. 72, nr. 166.

⁶²⁵ LEONE 1998, p. 405.

iconografico e contestuale (l'artefatto era all'interno della necropoli di *Antinoopolis*) è probabile che il personaggio rappresenti Antinoo-Osiride.

Sulla destra è ritratto un giovane uomo rivolto verso destra. I capelli sono ricci con lunghe basette, sopra il labbro superiore sono accennati dei baffi. Il soggetto veste una tunica e mantello bianchi. La leggera striscia rossa sotto il mantello non è un *clavus*, ma un'ombra. In maniera simmetrica, opposta al disegno di Antinoo-Osiride, sullo sfondo è visibile una figura stilizzata dipinta in giallo dorato: una divinità è raffigurata solo con una clamide che gli copre la spalla sinistra, nella mano destra stringe il caduceo, si può riconoscere in questa raffigurazione Ermes. La rappresentazione ricorda il modello scultoreo famoso del dell'”*Hermes Logios*” la cui copia più famosa è l'Ermes Ludovisi⁶²⁶; la differenza è nel gesto del braccio destro che nel modello classico alza il braccio con fare da oratore, mentre in questo caso ha il braccio destro disteso sul fianco con il caduceo in mano.

Lungo il margine sinistro è presente l'iscrizione Πάχων ιε, che alcuni autori in passato ritenevano essere la firma dell'autore; Klaus Parlasca constata che *Pachon* è il nono mese del calendario egiziano e non un nome comune⁶²⁷. L'iscrizione resta quindi di dubbia interpretazione.

Molti studiosi, tra cui Parlasca, sostengono che i due personaggi siano fratelli⁶²⁸, per la somiglianza dei tratti fisionomici⁶²⁹. Ma alcuni dubbi sono stati sollevati dallo storico dell'arte Raffaele Mambella che intravede nella raffigurazione una coppia di amanti; secondo lo scrittore i personaggi appartengono ad etnie diverse e ciò è testimoniato dal colore della pelle differente, in più Antinoo sarebbe il garante dell'amore dei due giovani⁶³⁰. In realtà lo studio accurato dell'immagine mostra subito che i tratti fisionomici del viso dei due personaggi sono identici, le arcate sopraorbitarie, sopracciglia, gli occhi, le labbra e il naso hanno stessa forma e dimensione; l'unica differenza evidente è la presenza nell'individuo di destra di zigomi leggermente più accentuati, mentre l'adolescente di sinistra ha i tratti più delicati, ciò è evidentemente dovuto all'età. Infine, il disuguale colorito della pelle

⁶²⁶ BIEBER 1977, p. 41, fig. 78.

⁶²⁷ PARLASCA 1969, p. 72, nr. 166.

⁶²⁸ ZALOSKER, 1961, p. 4; PARLASCA 1969, p. 72, nr. 166; BOWMAN 1997, fig. VII; LEONE 1998, p. 404.

⁶²⁹ ZALOSKER, 1961, p. 43; PARLASCA 1966, p. 67, nr. 7, p. 70-125-131, tav. 19, nr. 1; PARLASCA 1969, p. 72, nr. 166.

⁶³⁰ MAMBELLA 2008, pp. 146-147.

non li identifica come appartenenti ad etnie diverse, ma può essere dovuto a parecchi fattori genetici o casuali, dovuti per esempio alla tipologia dei lavori svolti dai due. Il ritratto anche se rappresenta due membri della stessa famiglia non è un *syngenicon*, in quanto questa tipologia di ritratto non era utilizzata per le deposizioni funerarie, come in questo caso.

Purtroppo, non ci sono pervenuti i dati di scavo e il contesto in cui fu trovato il dipinto, la datazione dell'opera è molto discussa, in quanto i giovani non hanno delle acconciature che, secondo i vari autori, non sono riconducibili a nessun imperatore⁶³¹. Alcuni hanno proposto Traiano, per la mancanza di barba, ma sicuramente la datazione di deposizione dell'artefatto, che proviene da *Antinoopolis*, ha come *terminus post quem* il 130 d.C. Secondo Parlasca il dipinto è stato eseguito quando i due giovani erano ancora in vita ed è da datarsi tra il regno di Adriano e il regno Antonino Pio. In realtà le acconciature sono riconducibili ad alcuni modelli statuari del regno di Settimio Severo, si veda per esempio la statua da Albano con raffigurato probabilmente Geta in veste di Apollo⁶³². Gli elementi iconografici che riportano ai giovani Severi sono i capelli ricci, lasciati liberi e le basette. Infatti, l'acconciatura dei capelli dei due fratelli è identica a quella del giovanissimo Caracalla nel *syngenicon* dei Severi. Tra il 193 d. C. e il 211 d. C. erano numerosi i ritratti della coppia di principi, di cui rari esempi ci sono pervenuti, come il tondo conservato a Berlino e ad alcune gemme oggi alla *Bibliothèque Nationale Française* di Parigi⁶³³. È sospetta anche la scelta di unire i due ritratti all'interno dello stesso tondo, quando tutti i dipinti dell'Egitto romano sono singoli ritratti da porre sulle mummie; probabilmente i due soggetti si fecero rappresentare come la coppia di principi, secondo la moda dei loro tempi. La pittura perciò è databile tra 200 d. C. e il 211 d. C.

Edicola in legno con ritratto maschile⁶³⁴

⁶³¹ ZALOSKER, 1961, p. 43; PARLASCA 1966, p. 67, nr. 7, p. 70-125-131, tav. 19, nr. 1; PARLASCA 1969, p. 72, nr. 166

⁶³² Conservato al Palazzo Massimo (Museo Nazionale Romano), nr. inv. 106307; WIGGERS 1971, p. 111, fig. 263.

⁶³³ VOLLENWEIDER, AVISSEAU BROUSTET 2003, pp.179-180, nr. 228; *Gems of Heaven* 2011, p.241, fig.14.

⁶³⁴ Conservato al Museo Egizio del Cairo, nr. inv. CG33269; edicola in legno dipinta a tempera, dimensioni 38,5 x 24 x 15 cm; ZALOSKER 1961, p. 39, fig. 5; PARLASCA 1966, p. 67, nr. 8, pp.

Edicola a baldacchino in legno dipinta a tempera, la regione di provenienza è il Fayum. Al centro dell'edicola vi è un ritratto *in orbe* incorniciato all'interno di una corona di ulivo; nel ritratto è rappresentato un fanciullo (*tav. XXX.d*) leggermente rivolto verso sinistra. Gli occhi sono particolarmente grandi, i capelli ondulati e lunghi sono tenuti da un nastro sulla testa, una pettinatura tipica egizia secondo Silvia Bussi⁶³⁵. Il petto è nudo e dalla muscolatura accentuata, il corpo è raffigurato in modo sproporzionatamente piccolo in confronto alla testa. Sullo sfondo azzurro vi sono rappresentati degli oggetti: sulla spalla sinistra è visibile un dittico, sulla spalla destra un papiro arrotolato intorno allo stilo. Secondo Parlasca nella pittura vi è raffigurata una fanciulla e a riprova della sua ipotesi vi sarebbe la mancanza del cd. "boccolo giovanile"⁶³⁶. Ciononostante, sembra più plausibile che sia un ritratto maschile, in quanto se fosse una ragazza, sarebbe il primo caso di ritratto dell'Egitto romano con una fanciulla dal seno scoperto; invece la tipologia dell'uomo senza vesti, in nudità atletica, è ben attestata. Tra le prove per l'identificazione del sesso vi sono anche alcune decorazioni dell'edicola: strigili, una bottiglia d'olio, una maschera dionisiaca, un'anfora, ghirlande e serti di palma. Gli strigili, l'olio e le palme sono indicativi dell'appartenenza del giovane al mondo del ginnasio, va perciò inserito, a ragione, tra i ritratti maschili. Per Parlasca l'edicola è databile tra il 50-100 d.C.⁶³⁷; secondo Bussi per la tecnica pittorica e per le scelte iconografiche andrebbe datato agli inizi del III secolo d.C.⁶³⁸ L'acconciatura dei capelli sembrerebbe essere affine al ritratto dei "teatranti" proveniente da Ercolano⁶³⁹ (*tav. XXV.a*), dove il soggetto maschile ha un'acconciatura di capelli di moda ellenistica che, a parere di Pappalardo, è databile al regno di Nerone⁶⁴⁰; la presenza degli *instrumentum scriptorium*, sembrerebbe confermare la datazione al regno di Nerone.

133-183, nota 196, *tav.*10, nr. 4; PARLASCA 1969, p. 31, nr. 19; BUSSI 2008, p. 117, p.135, *tav.* I, nr. 3.

⁶³⁵ BUSSI 2008, p. 117.

⁶³⁶ Particolare acconciatura che si ritrova raffigurata in numerosi ritratti di fanciulli dell'Egitto romani, dove i capelli sono raccolti in una ciocca sporgente.

⁶³⁷ PARLASCA 1969, p. 31, nr. 19.

⁶³⁸ BUSSI 2008, p. 117.

⁶³⁹ Si veda il paragrafo 4.VI.

⁶⁴⁰ PAPPALARDO 2007, p. 13.

5.VI. Metodi di datazione dei ritratti

Nel paragrafo precedente si è affrontata l'evoluzione dello studio delle datazioni e le problematiche ad esse inerenti. Per motivi epigrafici, archeologici e iconografici, oggi è assodato che i ritratti furono prodotti durante tutta l'età imperiale romana⁶⁴¹ fino alla nascita dell'arte copta che sostituirà questo tipo di produzione artistica.

Bisogna tener conto che la maggior parte dei dipinti è stata depredata, come ci insegna la vicenda della collezione Graf, con scavi illegali e poi immessa nel mercato antiquario; per questi dipinti mancano quindi i dati di scavo e gli studi dei contesti archeologici. Solo per pochi esemplari esiste lo studio del contesto archeologico, da cui si può ricostruire corredo, mummia e luogo preciso di sepoltura. Un caso esemplare sono gli studi di Petrie sugli scavi da lui compiuti ad Hawara (fondamentali i testi: *Hawara, Biahmu and Arsinoe* 1889, *Roman portraits and Memphis* 1911, *The Hawara Portfolio: Paintings of the Roman Age* 1913). Le metodologie della ricerca archeologica quindi, sfortunatamente, possono dare un aiuto solo parziale nello studio dei ritratti su mummia. Gli esempi di ritratti databili con precisione sono meno della decina, su più di mille esemplari, e questi ritratti sono quasi tutti femminili. Anche quando il dato archeologico è accompagnato dalla testimonianza epigrafica, la datazione non è sempre stata possibile; il ritratto di Alina⁶⁴², oggi a Berlino, fu ritrovato con una stele iscritta⁶⁴³, dalla quale possiamo evincere che la donna è deceduta all'età di 35 anni nel decimo anno di regno di un imperatore ignoto. In base allo stile dell'acconciatura del soggetto, oggi si ritiene che l'imperatore di cui parla nell'iscrizione sia Tiberio.⁶⁴⁴

Durante gli scavi di El-Hibe furono trovate due mummie con ritratto, uno maschile e l'altro femminile, in una camera sepolcrale. Gli archeologi Grenfell e Hunt nel loro resoconto parlano della scoperta delle due mummie, e riportano “*only one of them in juxtaposition to a plain mummy dated in the reign of Trajan*”⁶⁴⁵. Un'iscrizione su una delle due mummie riporta infatti che l'individuo è deceduto nel sedicesimo anno del regno di Traiano. Il problema è che, nel loro rapporto,

⁶⁴¹ CORCORAN 1995, p. 13.

⁶⁴² PARLASCA 1966, p. 94, nr. 30.

⁶⁴³ EBERS 1893, p. 13.

⁶⁴⁴ CORCORAN 1995, p. 14.

⁶⁴⁵ GRENFELL HUNT 1903, p. 2.

Grenfell e Hunt non riportano a quale dei due ritratti appartiene tale iscrizione, notizia essenziale visto che le tavole furono asportate dalle mummie. In tal caso lo studio iconografico ha riconosciuto nell'acconciatura del ritratto femminile una moda traianea, mentre l'acconciatura del ritratto maschile nr. 332⁶⁴⁶ è databile al regno di Adriano.

Le datazioni con metodologie analitiche, come il radiocarbonio, sono applicabili per il legno delle tavole o per le bende e vesti delle mummie. Un esempio è il nr. 906⁶⁴⁷ (oggi a Pretoria), che è datato, con il radiocarbonio, al 165 ± 60 ⁶⁴⁸. Il dato scientifico coincide con quello stilistico, in quanto l'acconciatura dell'uomo ritratto risale all'epoca degli Antonini; ciò non toglie però che l'errore relativo di 60 anni non sia un buon risultato, poiché crea una cronologia probabile di 120 anni.

Si pensi poi che su oltre 1000 ritratti, meno dell'8% ha conservato la rispettiva mummia: per questi dipinti si pone il problema cronologico di distinguere la datazione del ritratto da quella della mummia. Lo studio della mummia riguardante il ritratto nr. 40⁶⁴⁹, come anticipato in precedenza, ha mostrato come l'età dell'uomo rappresentato sulla tavola non corrisponda all'età del defunto mummificato. Mentre il dipinto mostra un giovane uomo sbarbato, il viso della mummia aveva barba e capelli bianchi e lo stato di usura dei denti testimoniava un'età avanzata, differente da quella rappresentata dal ritratto⁶⁵⁰. In altri casi, come per i nr. 47⁶⁵¹ e il nr. 477⁶⁵² conservati al British Museum, l'esame della T.A.C. ha invece dimostrato che l'età dei ritratti corrisponde all'età del decesso dei soggetti⁶⁵³.

⁶⁴⁶ Nr. di riferimento dal catalogo di Klaus Parlasca. PARLASCA 1966, 40, tav. 24, nr. 1; PARLASCA 1977, p. 51, nr. 332.

⁶⁴⁷ Conservato al National Cultural History Museum di Pretoria, PARLASCA 2003, p. 92, nr. 906.

⁶⁴⁸ CORCORAN 1995, p. 14.

⁶⁴⁹ Nr. di riferimento dal catalogo di Klaus Parlasca. Conservato al Ny Carlsbrg Glyptotek, inv. AEIN.1425; Per la bibliografia si veda: PETRIE 1911, p. 10; ZALOSCHER 1961, pp. 16, 21, 39, 43, tav. 21; PARLASCA 1966, p. 20, nota 17, pp. 52, 66, 73, 100, tav. 16, nr. 1; PARLASCA 1969, p. 37, nr. 40; CORCORAN 1995, p. 16; BAILLY 1997, tav. IV.

⁶⁵⁰ CORCORAN 1995, p. 14.

⁶⁵¹ Nr. di riferimento dal catalogo di Klaus Parlasca. Conservato al British Museum, inv. EA 13595. Per la bibliografia si veda: PETRIE 1889, pp. 18-44, tav. 9, nr. 4; PETRIE 1893, p. 97, fig. 73, 4; ZALOSCHER 1961, fig. 2; PARLASCA 1966, p. 99, nota 52; PARLASCA 1969, p. 39, nr. 47; Fayum 1997, p. 79, nr. 50; ROBERTS 2008, pp. 36-37; www.britishmuseum.org.

⁶⁵² Nr. di riferimento dal catalogo di Klaus Parlasca. Conservato al British Museum, inv. EA 6713; Per la bibliografia si veda: PARLASCA 1966, p. 19, nr. 9, pp. 47-61, tav. 44, nr. 4; DAWSON GRAY 1968 p. 30, nr. 56; PARLASCA 1977, p. 87, nr. 477; CORCORAN 1995, p. 12, nr. 23; Fayum 1997 p. 140, nr. 104; ROBERTS 2008, pp. 90-91; www.britishmuseum.org.

⁶⁵³ Fayum 1997, p. 79 nr. 50; p. 140 nr. 104.

Di grande interesse è la tecnica di bendaggio della mummia, la quale può dare delle indicazioni cronologiche; come anticipato la mancanza della mummia in quasi tutti i ritratti, impedisce di studiare in modo approfondito l'argomento. In più le informazioni tecniche devono comunque essere vagliate con cautela, poiché, come già detto, l'epoca di creazione del dipinto potrebbe non corrispondere all'epoca di morte e quindi di mummificazione del defunto.

Esistono due metodi di datazione applicabili generalmente a tutti i ritratti, lo studio dello stile e lo studio dell'acconciatura di barba e capelli⁶⁵⁴. Per definire con sempre maggiore precisione la cronologia delle opere, ha giocato un ruolo fondamentale lo studio delle tecniche pittoriche, già sopra menzionato, come la preponderanza dell'encausto per I e II secolo d.C. e l'utilizzo della tecnica "mista" dal III secolo. Il metodo stilistico solitamente permette di datare con un *range* ampio, in quanto si basa su criteri estetici e qualitativi della pittura. L'arco temporale di produzione dei ritratti può essere rappresentato con una curva discendente, in cui il I e il II secolo d.C. sono l'apice di questa produzione artistica e sono ritenuti perciò esteticamente migliori; il III e il IV secolo d.C. sono caratterizzati da un impoverimento della naturalezza e della qualità artistica secondo i primi autori che affrontarono l'argomento. Infatti, come già esposto nel capitolo precedente, la disputa tra Graul e Petrie, per cui il primo si opponeva al pensiero di un'evoluzione qualitativa dai ritratti migliori a quelli di minor qualità esposta dal secondo, vide prevalere l'idea dell'archeologo inglese. Purtroppo, come già nota la Borg⁶⁵⁵, gli autori contemporanei non hanno esposto ipotesi precise a riguardo, il metodo è quindi molto soggettivo. Lo stesso Parlasca nel suo "*Repertorio*" utilizza il termine generico di stile per giustificare le datazioni di alcuni ritratti. Il metodo di studio che compara le acconciature e le mode rappresentate nei dipinti con la statuaria romana, fu introdotto da Drerup. Nel suo libro mise a confronto i dipinti con i ritratti della statuaria in marmo; la prima cronologia da lui creata è ancora oggi dibattuta, ma sicuramente creò un nuovo e valido procedimento d'indagine nel campo dei ritratti di epoca romana⁶⁵⁶.

Ovviamente se il punto iniziale dello studio delle mode e acconciature è la scultura, questo metodo d'indagine non poteva che partire dallo studio iconografico della

⁶⁵⁴ CORCORAN 1995, p. 15.

⁶⁵⁵ BORG 1995, p. 232.

⁶⁵⁶ BORG 1995, p. 231.

statuaria imperiale, che a tutt'oggi è la meglio conosciuta per il numero di esemplari. Oggi questo metodo è il principale per la datazione dei ritratti, e, in gran parte, si basa sull'influenza che l'immagine dell'imperatore ha avuto nell'aspetto quotidiano dei suoi sudditi. Questo sistema di analisi è applicabile a quasi tutti i ritratti e, insieme allo studio dello stile, può aiutare a definire dei limiti cronologici abbastanza precisi.

Esiste una tabella delle acconciature con rispettiva cronologia, creata dalla Doxiadis⁶⁵⁷, da utilizzare tenendo conto anche delle varianti che, all'interno di un venticinquennio, potevano produrre un cambiamento dell'immagine dell'imperatore (invecchiamento del sovrano o successione). Bisogna anche tener presente che, in alcuni casi, alcuni imperatori abbiano influito in modo particolare sulle vite di singoli sudditi: la concessione della cittadinanza o di privilegi potrebbe aver inciso a tal punto da far persistere un tipo di acconciatura anche oltre la moda temporanea.

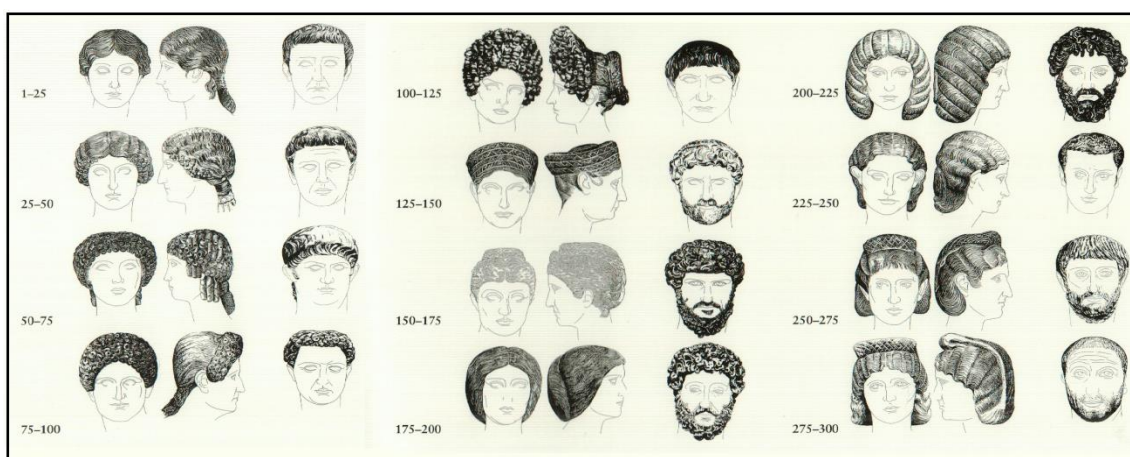


Figura 25. Tabella con datazioni delle acconciature, ricostruita da Euphrosyne Doxiadis.

⁶⁵⁷ DOXIADIS 1995, pp. 234-235.

5.VII. I falsi

Per trattare questo argomento particolarmente delicato, bisogna tener presente le cautele espresse nelle definizioni stesse di falsificazione: il Brandi, parlando della falsificazione delle opere d'arte nel suo libro *“Teoria del restauro”*, scrive che, per parlare di falsificazione, non si può partire da una storia dei metodi di contraffazione poiché la falsificazione non può essere trattata in modo prammatico⁶⁵⁸:

*«Ciò che risulterà subito esplicito se si pone mente che il falso non è falso finché non viene riconosciuto per tale, non potendosi infatti considerare la falsità come una proprietà inerente all'oggetto, in quanto che, anche nel caso limite in cui la falsità si faccia consistere precipuamente in una diversa consistenza materiale [...]. Pertanto la falsità si fonda nel giudizio.»*⁶⁵⁹

Si possono poi distinguere vari casi di riproduzioni non originali: la copia, l'imitazione e la falsificazione. Alla base di questi concetti non c'è una diversità specifica nei modi di produzione, ma piuttosto un diverso grado di intenzionalità. Nel nostro caso siamo interessati al concetto di falsificazione:

*«[...] immissione nel commercio o comunque diffusione dell'oggetto, anche se non sia stato prodotto con l'intento di trarre in inganno, come un'opera autentica, di epoca, o di materia, o di fabbrica, o di autori, diversi da quelli che competono dall'oggetto in sé.»*⁶⁶⁰

L'importanza e il valore dei ritratti dell'Egitto romano, presenti da più di un secolo nel mercato antiquario, oltre ad aver incentivato gli scavi illegali, ha anche accresciuto il tentativo di produrre ritratti contraffatti da rivendere, a scopo di lucro, a privati e musei. Già i manufatti prodotti in epoca faraonica sono stati riprodotti in modo fraudolento tra diciannovesimo e ventesimo secolo. Fiechter nel suo lavoro *“Faux et faussaires en art Égyptien”* mostra come i falsari siano esperti nelle

⁶⁵⁸ BRANDI 1963, p. 65.

⁶⁵⁹ BRANDI 1963, p. 65.

⁶⁶⁰ BRANDI 1963, p. 66.

riproduzioni artistiche dalla statuaria alla ceramografia; questi falsi sono oggi presenti in tutti i più famosi musei europei. Già Ebers⁶⁶¹ in un articolo di giornale dal titolo “*Fälschung antiker Portraits*”⁶⁶², nel 1898, denunciava la presenza di falsi ritratti nei mercati antiquari europei, purtroppo l’egittologo non segnala quali dipinti non erano autentici⁶⁶³. Agli inizi degli anni ’80 del secolo successivo, parlando dello sviluppato mercato d’aste private sui ricercati ritratti, Thompson scrive:

*«While most available pieces are authentic, this has not been the case with all the portraits offered for sale. A popular trick is to get a 1900-year-old chunk of wood, such as is still to be had quite easily in Egypt, and paint a bogus «Fayum portrait» on it.»*⁶⁶⁴

Il “trucco” è dipingere i ritratti su tavole di legno antico databile ad epoca romana. La falsificazione va di pari passo con la tecnologia, quando nel 1955 Willard F. Libby⁶⁶⁵ scoprì il metodo di datazione del radiocarbonio, costrinse probabilmente i falsari a innovarsi nelle tecniche di contraffazione. I dipinti su tavola contraffatti, se analizzati con il metodo di analisi del 14C, avrebbero confermato per il legno e quindi, teoricamente, per il dipinto una datazione romana.

Parlasca espone parzialmente l’argomento nel quarto volume del suo *Repertorio*⁶⁶⁶, promettendo in futuro di trattare in modo specifico questa problematica; propone una serie di falsi, già individuati in passato o da lui riconosciuti come tali. Possiamo dire con buona probabilità che questi falsi, per quanto spesso non riconosciuti come tali dai proprietari, musei o privati, non siano stati dipinti in antico. Spesso è molto semplice per un esperto distinguere i dipinti contraffatti dagli originali: per Parlasca i falsi, soprattutto quelli prodotti a inizio secolo, presentano uno stile primitivo facilmente riconoscibile. Per i falsi la tecnica più facile da imitare è quella a tempera, poiché come già detto la tecnica ad encausto è difficilmente riproducibile.

⁶⁶¹ PARLASCA 2003, p. 119.

⁶⁶² Pubblicato sul “*Beilage zur allgemeinen Zeitung*”, Monaco 24 febbraio 1898.

⁶⁶³ Cit. PARLASCA 2003, p. 119.

⁶⁶⁴ THOMPSON 1982, p. 12.

⁶⁶⁵ MILAZZO 2005, p. 13.

⁶⁶⁶ PARLASCA 2003, pp. 119-121.

In altri casi addirittura all'interno di collezioni si trovano copie di ritratti esistenti: l'esempio è la fig. 24.a di proprietà dello storico francese Victor Duruy, dipinto a tempera su tela è la copia abbellita di un ritratto su legno, originale, del Louvre.⁶⁶⁷ Un altro esempio di tavola contraffatta è la fig. 24.c copiata al Cairo da un originale illustrato da Parlasca nel suo Repertorio con il numero 130⁶⁶⁸(fig. 24.d). Parlasca riconosce dei falsi all'interno del terzo volume del suo "Repertorio": i numeri 347⁶⁶⁹, 399⁶⁷⁰ e 404⁶⁷¹. La vicenda del nr. 347 (fig. 24.e) questo dipinto è particolarmente interessante: a livello tecnico e stilistico l'opera si era ritenuta autentica dagli esperti, finché le analisi archeometriche hanno smentito la sua antichità. Il proprietario del dipinto in questione lo acquisì nel 1972 presso la casa d'aste londinese *Spink & Sons*; a causa del deterioramento del dipinto, che il proprietario riteneva dovuto all'errata progettazione della teca di *plexyglass* in cui era conservato, nel 1992 chiese assistenza al *Ghetty Conservation Institute*⁶⁷². Sul dipinto vennero eseguite numerose analisi, allo scopo di comprendere i motivi del deterioramento: microscopia a luce polarizzata (PLM), fluorescenza a raggi X (XRF), diffrazione ai raggi X (XRD), "microscopia IR a trasformata di Fourier" e analisi per mezzo di microsonda elettronica⁶⁷³. I risultati di queste analisi hanno provato che il ritratto era senza dubbio un'opera moderna. Molti dei pigmenti utilizzati per il dipinto hanno basi chimiche prodotte a livello industriale a partire dal diciannovesimo secolo⁶⁷⁴. Persino il legno, tramite il radiocarbonio, fu datato a 250±50 b.p.⁶⁷⁵; possiamo quindi immaginare che il falsario abbia prodotto l'opera in epoca precedente alle moderne tecniche di analisi fisiche e chimiche, altrimenti avrebbe avuto l'accortezza di procurarsi una tavola di legno antica. La scoperta di questo dipinto contraffatto è stato del tutto casuale: ora che si conoscono i componenti tra cui il legante, la gomma⁶⁷⁶, si può comprendere il motivo del veloce

⁶⁶⁷ PARLASCA 1969, p. 66, nr. 393.

⁶⁶⁸ PARLASCA 1969, p. 62, nr. 130.

⁶⁶⁹ PARLASCA 1977, p. 55. nr. 347.

⁶⁷⁰ PARLASCA 1977, p. 68. nr. 399.

⁶⁷¹ PARLASCA 1977, p. 69. nr. 404.

⁶⁷² *Scientific Analysis* 1997, p. 80.

⁶⁷³ *Scientific Analysis* 1997, p. 81.

⁶⁷⁴ *Scientific Analysis* 1997, p. 83.

⁶⁷⁵ MILAZZO 2005, p. 13, "before present".

⁶⁷⁶ PARLASCA 2003, p. 121.

deterioramento, nonostante le protezioni e i riguardi del proprietario; bisogna anche pensare che se il legante avesse tenuto, oggi si continuerebbe a ritenere il ritratto autentico, poiché *“la falsità si fonda nel giudizio”*⁶⁷⁷. Il danno che i falsi apportano è minimamente economico, ma soprattutto culturale; la difficoltà d’interpretazione dei ritratti provenienti dall’Egitto romano aumenta nel momento in cui dei falsi dipinti vengono ritenuti originali e studiati come tali.

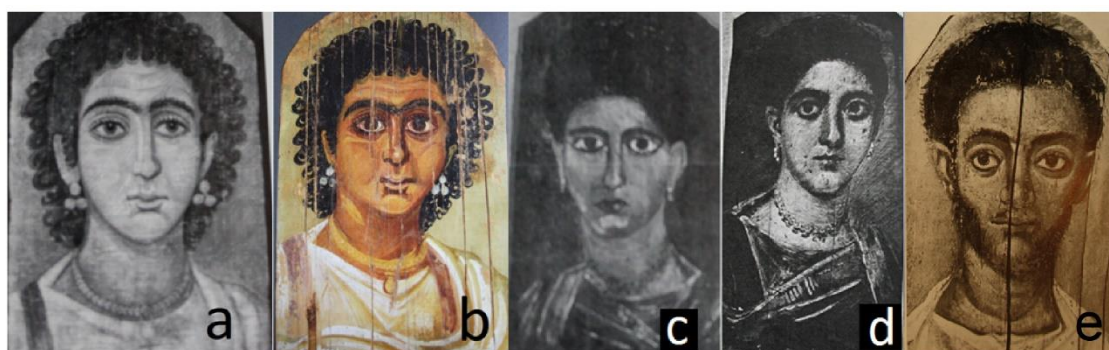


Figura 26. a) *Parlasca falso M*, PARLASCA 2003; b) *Parlasca nr. 393*, PARLASCA 1977; c) *Parlasca falso J*, PARLASCA 2003; d) *Parlasca nr. 130*, PARLASCA 1969; e) *Parlasca nr. 347*, riconosciuto come falso, PARLASCA 1977.

⁶⁷⁷ BRANDI 1963, p. 65.

5.VIII. Breve catalogo dei ritratti maschili

I ritratti maschili dell'Egitto romano "ufficiali" sono 478⁶⁷⁸, conservati in 155 luoghi, tra collezioni e musei, sparsi in 42 nazioni diverse. I dati qui proposti appartengono in parte dalle analisi e ricerche rese nella mia tesi magistrale "*I ritratti dipinti maschili dell'Egitto romano*"⁶⁷⁹, sotto la direzione della Prof.ssa Maria Teresa Grassi.

In queste raffigurazioni si identificano delle tipologie legate all'attività e allo *status* dei personaggi. È corretto ritenere che la tradizione ellenistica dei ritratti del Fayum è collegata alla discendenza macedone dei soggetti rappresentati e rende necessarie alcune precisazioni di carattere storico.

La presenza dei Greci in Egitto è attestata già nel VII secolo a.C., quando la prima comunità greca si stabilì nella città di Naucrati, sul delta del Nilo. Per volere dei faraoni questo emporio, abitato soprattutto da Greci, fu il centro privilegiato del commercio tra Elleni ed Egizi⁶⁸⁰. Con l'avvento dei Persiani in Egitto, nel 525 a.C., Naucrati decadde⁶⁸¹, pur acquisendo lo *status* di *polis* poi conservato in età lagide e poi romana. Con la conquista macedone della regione nilotica, ad opera di Alessandro Magno (332 a.C.)⁶⁸², i Greci tornarono a colonizzare l'Egitto. La dinastia Lagide, succeduta ad Alessandro Magno, si proclamò continuatrice dei Faraoni e per ciò riaffermò l'antico sistema giuridico della proprietà del suolo. L'aumento di appezzamenti di terra coltivabili, tramite nuove opere idrauliche, fu necessario e legato alla pratica di pagare i soldati macedoni con l'assegnazione di

⁶⁷⁸ HEYDMANN 1888; PETRIE 1889; EBERS 1893; BOTTI 1901; EDGAR 1905a; EDGAR 1905b; PETRIE 1911; PETRIE 1913; REINACH 1914; BRECCIA 1914; MASPERO 1915; PETRIE 1931; HINKS 1933; GOLDSHEIDER 1940; ZALOSCHER 1961; BIANCHI BANDINELLI 1965; PARLASCA 1966; PECK 1967; DAWSON, GRAY 1968; BIANCHI BANDINELLI 1969; PARLASCA 1969; ADRIANI 1970; HODJACHE 1971; SHORE 1972; GRIMM 1974; THOMPSON 1976; PARLASCA 1977; RAMER 1979; PARLASCA 1980; THOMPSON 1982; *El Fayyum* 1985; BORG 1995; CORCORAN 1995; DOXIADIS 1995; BORG 1996; BAILLY 1997; DASZEWSKI 1997; *Égypte Romaine* 1997; *Fayum* 1997; *Portraits and Masks* 1997; AUBERT CORTOPASSI 1998; GERMER 1998; SEÍPEL 1998; *Tesori Egizi* 1998; BORG 1999; PARLASCA-SEEMAN 1999; FRECCERO 2000; WALKER 2000; JØRGENSEN 2001; ZANKER 2002; PARLASCA 2003; STRUDWICK 2003; GEOFFROY, SCHNEITER 2004; RIGGS 2005; CORBELLI 2006; BUSSI 2008; *Portraits funéraires* 2008; ROBERTS 2008; CORCORAN, SVOBODA 2010; *L'Orient romain* 2012.

⁶⁷⁹ Tesi sostenuta il 11 dicembre 2013, presso l'Università degli studi di Milano; Relatore: Professoressa Maria Teresa Grassi, correlatore: Professoressa Silvia Bussi.

⁶⁸⁰ BETTALLI, D'AGATA, MAGNETTO 2006, p. 96.

⁶⁸¹ BETTALLI, D'AGATA, MAGNETTO 2006, p. 96.

⁶⁸² BETTALLI, D'AGATA, MAGNETTO 2006, p. 256.

terreni di definite dimensioni (*kleroi*)⁶⁸³. In questo periodo abbiamo lo stanziamento di mercenari macedoni nel Fayum⁶⁸⁴. Le politiche dei Lagidi, che sponsorizzarono la colonizzazione greca nel regno, portarono nel III secolo a.C. ad una continua affluenza di immigrati⁶⁸⁵. L'arrivo dei Greci portò ad una rivoluzione sociale⁶⁸⁶, sia pure con forti aperture alla mobilità sociale, che creò un netto divario tra la popolazione greca e quella egizia. È in questo contesto fortemente ellenizzato che si costituiscono dei nuovi precetti per la formazione e l'educazione dei giovani, ispirati alla *paideia* classica, e la rinascita del ginnasio.

Dalle fonti archeologiche sappiamo che i primi gruppi consistenti di Greci e Macedoni a farsi mummificare sono rintracciabili nel Fayum. Questi Greci che volevano essere imbalsamati per potersi risvegliare dopo la morte, decisero di utilizzare arte funeraria di origine ellenica. Anche se credevano nell'importanza della conservazione del corpo e nella religione tradizionale egizia, decisero di creare nuove forme per distinguersi dalla controparte autoctona. Nel periodo lagide nacquero così le maschere in gesso e le maschere in *cartonnage* da applicare sulle mummie.

Con la conquista romana⁶⁸⁷ e la creazione della provincia romana di *Alexandrea et Aegyptus*, nel 30 a.C., un anno dopo la battaglia di Azio, iniziò un controllo più capillare nella selezione dei privilegiati. Durante i primi secoli del dominio romano, il sistema burocratico provinciale creò liste per il controllo delle *élites*, che dovevano il loro *status* alla loro discendenza greca.

Tra i vantaggi che questi sudditi godono ci sono l'esenzione parziale o totale dalla tassa personale (*λαογραφία*) e l'esenzione dalle liturgie, cioè quei servizi o lavori che i sudditi erano obbligati a prestare gratuitamente allo Stato. Con l'arrivo dei Romani vengono fissate le regole di selezione dell'*élite* provinciale. Gli eredi dei primi greci che nei secoli precedenti avevano colonizzato l'Egitto, non saranno ammessi, come in altre province, alla partecipazione del governo provinciale⁶⁸⁸, tranne che in rari casi. Con l'avvento dei Romani, i Greci si trovano quindi a essere

⁶⁸³ DONADONI 2005, p. 35.

⁶⁸⁴ GRASSI 2011, p. 289.

⁶⁸⁵ BOWMAN 1986, p. 139.

⁶⁸⁶ BOWMAN 1986, p. 139.

⁶⁸⁷ GERACI 1983.

⁶⁸⁸ BUSSI 2008, p. 160.

privilegiati sugli Egizi, ma rimanendo *peregrini*. Mentre nelle altre province l'accesso alle cariche pubbliche è aperto alla popolazione autoctona, per i sudditi greco-egizi l'unica possibilità di miglioramento di *status* è l'arruolamento nell'esercito. Questa realtà sociale rimarrà inalterata fino alla riforma di Caracalla, che concederà la cittadinanza a tutti i sudditi dell'Impero.

Prima dei romani troviamo i greci in Egitto, dopo i romani emergono i greci d'Egitto. Questo gruppo etnico che si sente greco, ma attaccato alla cultura nilotica, creerà proprio in epoca romana una peculiare tipologia di manufatto: il ritratto dipinto su mummia. Dalle attestazioni sinora pervenute, sembrerebbe che ciò avvenga prima nel Fayum, dove sono stati scoperti i ritratti più antichi databili al regno di Tiberio; questa tipologia si diffonderà in seguito per tutta la regione nilotica. La testimonianza archeologica del cambiamento ideologico di questo “nuovo” gruppo etnico è la necropoli ellenistica di Marina el-Alamein⁶⁸⁹: qui fino al I secolo a.C. le sepolture sono a inumazione con tombe monumentali; per passare poi, nel I secolo d.C., alla mummificazione dei corpi, con presenza anche di mummie con ritratti “tipo Fayum”, e la costruzione di ipogei.

I ritratti dei soldati

L'esercito romano è stato costantemente presente all'interno dell'Egitto, fin dalla creazione della provincia. Nella regione nilotica è possibile ricostruire gli spostamenti dei contingenti militari romani grazie alle fonti storiche. Dopo la conquista, Ottaviano stanziò in Egitto tre legioni che vennero poi ridotte a due nel 23 a.C., la *Legio XXII Deiotariana* e la *Legio III Cyrenaica*. Durante il regno di Traiano ne venne stanziata nuovamente una terza, la *Legio II Traiana*; nel 107 d.C. la *III Cyrenaica* fu insediata in Arabia. Sotto Adriano venne spostata fuori dalla provincia anche la *XXII Deiotariana*⁶⁹⁰, lasciando una sola legione a presidio dell'Egitto. La base principale di stanziamento fu *Nikopolis* nei pressi di Alessandria. Si hanno testimonianze archeologiche ed epigrafiche di *castra* o distaccamenti minori sul territorio, presso miniere e cave, ad esempio presso il *Mons Claudianus* e il *Mons Porphyrites*.⁶⁹¹ Di grande prestigio ed importanza fu la *classis Alexandrina*, che in parte affonda le sue radici nell'impianto tolemaico

⁶⁸⁹ Si veda il paragrafo 4.IV.

⁶⁹⁰ BUSSI 2008, p. 83-84.

⁶⁹¹ BUSSI 2008, p. 96-97.

antecedente. Augusto, nella risistemazione della provincia, decise di mantenere una flotta con base stabile nel porto di Alessandria, per il controllo del Mediterraneo orientale. Infine vanno ricordate le truppe ausiliarie che in epoca imperiale poco si discostano a livello professionale dai legionari. Nei primi decenni della creazione della provincia il numero di soldati doveva aggirarsi intorno alle 20.000 unità⁶⁹². Bisogna anche tener conto della presenza di truppe ausiliarie a sostegno delle legioni: “*Nel corso del I secolo a.C., si vennero diffondendo le cohortes equitatae, o coorti miste di ausiliari che compendivano con grande efficacia e flessibilità le due funzioni*”⁶⁹³. Con la diminuzione delle legioni, le truppe ausiliarie aumentarono. Due iscrizioni, databili rispettivamente all’80 d.C.⁶⁹⁴ e al 105 d.C.⁶⁹⁵, confermano la presenza di 3 *alae* di cavalleria e 7 *cohortes* di fanteria; mentre altre due, del 157 d.C.⁶⁹⁶ e 179 d.C.⁶⁹⁷, testimoniano l’aumento di truppe ausiliarie impiegate nella provincia con 4 *alae* di cavalleria e 9-12 *cohortes* di fanteria. Infine tra i veterani che vissero nella provincia si contano le truppe ausiliarie egizie che militarono nelle altre province dell’impero. Il nome con cui erano conosciute queste truppe era *Thebaei*, probabilmente perché questo corpo ausiliario nacque presso la città egizia di Tebe⁶⁹⁸. Per il primo secolo esistono solo due coorti che portano tale appellativo⁶⁹⁹, finché non arrivarono a costituire tra il III e il IV secolo d.C. un’intera legione, la *Legio I Maximiana* o *Maximiana Thebaeorum*⁷⁰⁰. La cittadinanza era un privilegio non solo formale, ma anche giuridico e fiscale: il cittadino era esentato dal pagamento della tassa personale o *λαογραφία*. Per un suddito della provincia l’unico modo per accedere alla cittadinanza romana era il servizio di leva, che presso la legione durava circa 20 anni mentre presso gli *auxilia* era di 25 anni⁷⁰¹. In teoria, come già in epoca repubblicana, solo i cittadini romani avevano la possibilità di entrare nella legione, mentre i provinciali potevano essere

⁶⁹² BOWMAN 1986, p. 87.

⁶⁹³ McNAB 2010, p. 207.

⁶⁹⁴ CIL XVI, nr. 29.

⁶⁹⁵ AE 1968, nr. 513.

⁶⁹⁶ CIL XVI, nr. 184.

⁶⁹⁷ AE 1990, nr. 1023.

⁶⁹⁸ LE BOHEC 1989 p. 120.

⁶⁹⁹ Tabelle di G. L. Cheesman in LE BOHEC 1989 p. 123.

⁷⁰⁰ *Notitia dignitatum et administrationum omnium tam civilium quam militarium*.

⁷⁰¹ McNAB 2010, p. 193 e p. 207.

arruolati nei reparti ausiliari; nella realtà questa norma subiva variazioni in base alla provincia e alle esigenze militari. Al congedo (*honesto missio*) il veterano otteneva la *civitas* romana, trasmissibile ai figli legittimi. Con figli legittimi si intendono i figli nati dopo che il soldato aveva contratto regolare matrimonio, dopo il congedo, poiché per legge era severamente vietato contrarre matrimonio durante il servizio di leva. Tale legge fu abolita solo durante il regno di Settimio Severo. L'alto numero di figli illegittimi, la cui *origo* è definita *ex castris*⁷⁰², la prole dei soldati nata durante il servizio di leva del genitore, fu un incentivo per questi giovani ad entrare, come i padri, nella legione. L'integrazione tra soldati e civili fu in principio ostacolata in molti modi; per esempio, era vietato acquistare terre in Egitto⁷⁰³ e la moglie di origine egizia di un veterano non acquisiva la cittadinanza⁷⁰⁴.

La composizione stessa delle legioni cambiò in modo radicale tra il I e il II secolo d.C.; se infatti nel periodo augusteo i soldati di origine egizia erano solo il 25%, nella seconda metà del II secolo d.C. arrivarono ad essere il gruppo più consistente raggiungendo il 77,5%⁷⁰⁵. I veterani congedati con *missio causaria*, per malattia o inabilità dal servizio, ottenevano la cittadinanza solo per loro, non trasmissibile in maniera ereditaria. Questo limitato gruppo di privilegiati smise di essere tale quando, nel 212 d.C., la *Constitutio Antoniniana* sancì la concessione della cittadinanza a tutti gli abitanti dell'impero.

Di grande interesse è la comprensione delle possibili presenze militari all'interno dell'oasi del Fayum, sulle quali alcune informazioni sono fornite da importanti testimonianze papirologiche ed epigrafiche. Lo studio dei papiri mostra che all'interno della regione erano stanziati dei centurioni, ai quali erano affidati compiti di polizia e mantenimento dell'ordine civile:

«La figura del centurione quale magistrato immediatamente responsabile dell'ordine pubblico con giurisdizione nei singoli villaggi, è familiare ai testi di età romana [...], personaggio di un certo rilievo nella vita dei piccoli centri, talora arruolato nell'esercito direttamente

⁷⁰² McNAB 2010, p. 185.

⁷⁰³ BOWMAN 1986, p. 87.

⁷⁰⁴ BUSSI 2008, p. 71.

⁷⁰⁵ BUSSI 2008, pp. 80-81.

con il grado di centurione, proprio in vista di tale utilizzazione nella vita civile [...], viene interpellato per le questioni più disparate.»⁷⁰⁶

Sergio Daris, nella raccolta di papiri scelti edita nel 1964⁷⁰⁷, presenta alcuni papiri che confermano la definizione di centurione da lui proposta e sopra riportata. Daris seleziona le denunce di scomparse⁷⁰⁸, di furti⁷⁰⁹, percosse e rapimenti, tutte destinate al centurione responsabile della polizia. Ricordo, ad esempio, il papiro *P.Fayum* 38 che ritengo particolarmente interessante poiché restituisce un ordine scritto dal centurione destinato ai magistrati del villaggio di Taurinou, nel Fayum: nel testo il centurione ordina alle autorità del villaggio di assicurare il servizio di guardia entro i limiti loro assegnati⁷¹⁰. I compiti di polizia erano spesso affidati ai soldati nella provincia d'Egitto. Di competenza dell'esercito era il servizio di scorta e trasporto di grano sul Nilo⁷¹¹ e la supervisione dei lavori nelle cave e nelle miniere⁷¹². Due testimonianze epigrafiche, invece, dimostrano la presenza di veterani nel Fayum. La prima iscrizione è stata scoperta su un tempio di un santuario dedicato a Zeus Ammone⁷¹³, e ricorda il nome di Claudio Valerio Cotto. L'evidenza è databile al 156 d.C., il veterano apparteneva alla *III Legio Cyrenaica*, stanziata in Arabia; tornò nel Fayum dove a sue spese restaurò il tempio. La seconda iscrizione, proveniente probabilmente da Arsinoe, datata al trentesimo anno di regno di Augusto, riporta la dedica di un recinto sacro costruito da Apione. Questo personaggio è identificato come “*segretario di tutti i centurioni del suo tempo [o] segretario di tutti i comandanti di centuria suoi colleghi*”⁷¹⁴. Sempre dal Fayum abbiamo testimonianze di giovani provinciali arruolati nella flotta imperiale:

⁷⁰⁶ DARIS 1964, p. 156.

⁷⁰⁷ DARIS 1964.

⁷⁰⁸ DARIS 1964, pp. 160-161, nr. 73-74.

⁷⁰⁹ DARIS 1964, p. 166, nr. 79.

⁷¹⁰ DARIS 1964, p. 158, nr. 70.

⁷¹¹ BOWMAN 1986, p. 87.

⁷¹² BUSSI 2008, p. 96.

⁷¹³ BUSSI 2008, p. 107.

⁷¹⁴ BUSSI 2008, p. 106.

«Nei secoli di dominazione romana, gli egiziani adempivano al servizio militare quasi sempre nelle truppe ausiliarie, spesso nella marina. In questo caso l'addestramento poteva avvenire in Italia, nei grandi porti militari, da dove confluivano reclute da ogni parte dell'impero.»⁷¹⁵

Due papiri testimoniano la presenza di reclute egizie in Italia presso la flotta di capo Miseno: il primo, da *Karanis*, scritto da *Apollinaris*⁷¹⁶ per informare la madre *Taesis* del suo arrivo a Roma e del suo trasferimento a Miseno⁷¹⁷; il secondo, da *Philadelphia*, scritto da *Apion* per il padre *Epimachos* per avvertirlo dell'arrivo a Miseno⁷¹⁸.

Dalle fonti storiche ed epigrafiche, si hanno dei riscontri nell'iconografia di alcuni ritratti; un gruppo che ha un notevole interesse è quello conosciuto come i ritratti di "ufficiali". I ritratti ascrivibili a questa categoria sono 12⁷¹⁹:

Ritratto a Berlino, nr. ER⁷²⁰ 1⁷²¹

Ritratto di giovane uomo (*tav. XXVIII.c*) dalla corta barba e dai capelli ricci e neri, rivolto leggermente verso destra. Il soggetto presenta delle occhiaie vistose e violacee che potrebbero indicare un prolungato stato di malattia prima della morte. Il ritratto è molto realistico e nella sua realizzazione sono state utilizzate molto elegantemente le tecniche di chiaroscuro; nella pittura il collo risulta molto allungo e leggermente sproporzionato rispetto al resto delle altre membra. Il giovane porta una tunica con *clavus* rosso e un *sagum* grigio-blu sulla spalla sinistra. Dalla spalla destra scende diagonalmente lungo il petto un *balteus* color bruno-scuro, che in origine doveva avere almeno sei borchie dorate. Sulla testa poggia una corona

⁷¹⁵ PINTAUDI 1985, p. 78.

⁷¹⁶ P.Mich.inv.4527

⁷¹⁷ PINTAUDI 1985, p. 78.

⁷¹⁸ Papiro da Berlino cit. PINTAUDI 1985, p. 82.

⁷¹⁹ Numeri di riferimento dal catalogo di K. Parlasca: 151, 169, 177, 202, 326, 330, 333, 334, 335, 345, 361, 763.

⁷²⁰ Si inserisce la dicitura ER, "Egitto Romano" per velocizzare i riferimenti a queste opere.

⁷²¹ Conservato a Berlino, *Staatliche Museen, Antikenabteilung*, nr. inv. 31161/2. Ritratto di mummia dipinto in encausto su tavola di legno, (41,5cmX19cm); ZALOSCHER 1961, tav. 28; PARLASCA 1966, p. 84, nota 170; ADRIANI 1970 p. 79, 179, tav. 51 nr. 1; PARLASCA 1977, p. 51, nr. 334 tav. 81 (1).

d'alloro dorato di notevole fattura. Il *balteus* e il *sagum* lo identificano come un soldato. Il dipinto proviene da er-Rubayat ed è datato all'impero di Traiano (140 d.C.) per lo stile dell'acconciatura dei capelli.

Ritratto a Berlino, nr. ER 2⁷²²

Ritratto di ufficiale da er-Rubayat, con il volto leggermente rivolto verso sinistra. I capelli sono neri e particolarmente ricci e folti; la barba è curata e riccia. Il soggetto (*tav. XXVIII.d*) veste una tunica bianca con *clavus* rosso, dalla cui spalla sinistra scende un *sagum* blu-nero e la tipica cinghia porta spada. Sul fondo si ritrovano i segni in negativo della doratura, completamente asportata. I capelli particolarmente arricciati, probabilmente non indicano una particolare etnia, ma indicano una moda: ciò daterebbe il ritratto alla tarda età Antonina (170 d. C).

Ritratto a Berlino, nr. ER 3⁷²³

Dipinto a encausto su legno proveniente da er-Rubayat. Ritratto di giovane ufficiale (*tav. XXVII.d*) rivolto verso sinistra. I capelli e la barba sono curati e lisci. Come nei ritratti precedenti, veste un *sagum* azzurro con la tipica bandoliera porta spada (*balteus*) con borchie d'oro e d'argento; la tunica è bianco e dalla spalla destra scende un *clavus* azzurro. Il segno rosso intorno al collo, altro non è che il residuo di mastice su cui erano attaccate le bende della mummia. Sul mantello è visibile un segno bianco che, probabilmente, disegnava sul *sagum* una fibula d'argento. Stile e pettinatura rendono possibile una datazione ai primi anni dell'impero di Adriano.

Ritratto al Museo del Cairo, nr. ER 4⁷²⁴

Sulla tavola è ritratto un uomo (*tav. XXIX.d*) leggermente rivolto verso sinistra. Il viso è pieno e le labbra carnose; la barba è corta, rasata in modo impreciso, i capelli lisci sono contenuti da una corona dorata formata da due rametti d'alloro con al centro una stella. L'uomo veste una tunica bianca e sulla spalla destra poggia un

⁷²² Conservato a Berlino, *Staatliche Museen, Antikenabteilung*, nr. inv. 31161/3. Ritratto di mummia dipinto in encausto su tavola di legno (41,8cmX21cm); PARLASCA 1977, p. 52, nr. 335, *tav. 81* (2).

⁷²³ Conservato a Berlino, *Staatliche Museen, Antikenabteilung*, nr. inv. 31161/6. Ritratto di mummia dipinto in encausto su tavola di legno (41cmX20cm); PARLASCA 1966, p. 85, *nota 170*; PARLASCA 1969, p. 76, nr. 179.

⁷²⁴ Conservato al Museo Egizio del Cairo, nr. inv. C.G.33257. Ritratto di mummia dipinto in encausto su tavola di legno (39cmX18cm); PARLASCA 1969, p. 73, nr. 169.

sagum azzurro-scuro; dalla spalla sinistra scende il *balteus* con ornamenti dorati e grigio-azzurri. La provenienza del dipinto è indicata come Fayum. Il ritratto presenta un'acconciatura traiana, ma per Parlasca lo stile sarebbe da postdatare ai primi anni del regno di Adriano.

Ritratto a Cambridge, nr. ER 5⁷²⁵

Ritratto di giovane ufficiale (*tav. XXVIII.a*) leggermente rivolto verso sinistra. I capelli sono corti e ricci, la barba è rada. Sulla testa porta una corona d'alloro dorato con al centro una stella. Il *sagum* purtroppo non è più percepibile, mentre il *balteus* è ben visibile con le sue borchie decorative; sotto veste una tunica con *clavus* rosso. La provenienza è ignota, l'acconciatura daterebbe l'opera al regno di Adriano.

Ritratto a Chicago, nr. ER 6⁷²⁶

Ritratto di uomo (*tav. XXIX.a*) barbato rivolto verso sinistra, i folti capelli ricci gli coprono la fronte. Il soggetto sembra indossare un mantello che gli avvolge ambedue le spalle; singolare è la "sciarpa" fissata intorno al collo da una larga fibula a disco, ornata di pietre bianche. Il dipinto proviene da *Hawara* e stilisticamente appartiene agli ultimi anni di regno di Marco Aurelio.

Ritratto a Londra, nr. ER 7⁷²⁷

Ritratto lacunoso di ufficiale (*tav. XXIX.c*) da er-Rubayat, con il viso rivolto verso destra. Alla tavola manca una porzione inferiore e una piccola parte sinistra del viso del soggetto. L'uomo ha barba e capelli ricci e folti; indossa un *sagum* trattenuto sulla spalla sinistra da una fibula d'oro, sotto di questo è percepibile una parte del *balteus* decorato con borchie dorate. Il ritratto può essere datato in base all'acconciatura di barba e capelli intorno al 170 d.C.

⁷²⁵ Conservato a Cambridge (Massachusetts), presso *Fogg Art Museum (Harvard University)*, nr. inv. 1924.80. Ritratto di mummia dipinto in encausto su tavola di legno (30,1cmX13,7cm); PARLASCA 1969, p. 75, nr. 177, *tav. 42(6)*.

⁷²⁶ Conservato a Chicago presso l'*Oriental Institute Museum (University of Chicago)*, nr. inv. 2043. Ritratto di mummia dipinto in encausto su tavola di legno (41,5cmX23,5cm); PARLASCA 1977, p. 54, nr. 345, *tav. 81(2)*.

⁷²⁷ Conservato al *British Museum* di Londra, nr. inv. EA 65345. Ritratto di mummia dipinto in encausto su tavola di legno (43,7cmX16,5cm); Fayum 1997, p. 121; PARLASCA 1966, p. 85, nota 170; PARLASCA 1977, p. 50, nr. 330.

Ritratto a Luxor, nr. ER 8⁷²⁸

Sudario dipinto a tempera, proveniente forse da Luxor. Nel sudario è ritratto a corpo intero un ufficiale (*tav. XXIX.b*) imberbe in posizione frontale, i capelli sono corti e pettinati a “calotta”. Sulla tela è riportata l’iscrizione con il nome del defunto “TYPANNOC”, mentre la seconda parte collegata da “O KAI” è mancante⁷²⁹. Il soldato veste un lungo mantello trattenuto da una fibula sulla spalla destra che lo copre dalla spalla al polso sinistro; sotto il mantello indossa una tunica con lunghe maniche decorate da due fasce colorate ai polsi. Con la mano destra afferra un’elsa di spada con la sinistra un mazzo di rametti. Un’altra elsa spunta dal fianco sinistro del corpo. Sullo sfondo compaiono due divinità: sulla spalla destra è visibile Osiride, sulla spalla sinistra più rovinato è distinguibile Anubi. Sul sudario sono presenti decorazioni in lamina d’oro: un ciondolo al collo e un anello sul mignolo, ambedue gli oggetti sono dorati. Il soggetto è il più interessante dei ritratti di militari, perché è l’unico a essere rappresentato armato. Il mantello non rientra nella tipologia del *sagum*, ma è probabilmente un *paludamentum* purpureo o una clamide. Il sudario per lo stile pittorico e iconografico è probabilmente databile ai primi anni del III secolo d.C. Lo stile e il vestiario del soldato sono gli stessi che si ritrovano nelle raffigurazioni di soldati del dipinto del tribuno *Iulius Terentius* a Dura Europos⁷³⁰, databili al 239-249 d.C.

Ritratto a Manchester, nr. ER 9⁷³¹

Dipinto a encausto su legno dalla provenienza ignota; il taglio della tavola e la provenienza da collezioni inglesi, pretendono a ipotizzare la provenienza da Hawara. Nel ritratto è raffigurato (*tav. XXVIII.b*) un uomo maturo, rivolto verso destra, dal viso modellato da un ricco effetto di ombre. I capelli gonfi e folti sono raggruppati in una serie di ricciolini; la barba è rada e corta. Indossa una tunica

⁷²⁸ Conservato a Luxor, presso *Museum of Ancient Egyptian Art*, nr. Inv. J. 194. Ritratto a corpo intero su sudario in lino dipinto a tempera (85,5cmX70,5cm); ROMANO 1979, p. 186, n. 290, fig. 154, *tav. 15*; AUBERT CORTOPASSI 1998, p. 16, fig. 1; PARLASCA 2003, p. 61, nr. 763.

⁷²⁹ PARLASCA 2003, p. 61, nr. 763.

⁷³⁰ BREASTED 1924, pp. 94-102, *tav. XXI*; CUMONT 1926; ROSTOVITZ 1939, pp. 57-99; DIRVEN 2007, pp. 115-128; DOWNEY 2007, pp. 95-114; GNOLI 2007, pp. 71-84; DIRVEN 2011a, pp. 201-220; DIRVEN 2011b, pp. 157-174; HEYN 2011, pp. 221-234.

⁷³¹ Conservato al *Manchester Museum*, nr. Inv. Robinov n.789a. Ritratto di mummia dipinto in encausto su tavola di legno (38cmX22cm); PARLASCA 1966, p. 85; PARLASCA 1969, p. 81, nr. 202, *tav. 49* (4).

bianca, sul cui lato destro è visibile un *clavus* viola chiaro. Il gruppo di pieghe sul mantello sulla spalla sinistra vanno dal viola chiaro al viola scuro. Il *balteus* scende dalla spalla sinistra ed è di color rosso chiaro, adornato da bottoni dorati. Il dipinto è databile agli ultimi anni del regno di Adriano.

Ritratto a Mosca, nr. ER 10⁷³²

Pittura a encausto su legno. Nel dipinto è rappresentato un uomo maturo (*tav. XXVII.c*) che nonostante la torsione del collo ha il viso quasi frontale. I capelli sono lisci e neri, perfettamente aderenti alla testa. Le guance sono scavate e il viso è segnato da profonde rughe. Il soggetto veste una tunica bianca, sul quale è riconoscibile sotto la spalla destra un *clavus* scuro, e un mantello blu, identificabile forse come un *sagum*. È stata molto discussa la datazione del ritratto, ma per la pettinatura è accostabile al periodo di regno tra Nerva e Traiano. Non si conosce la provenienza della tavola.

Ritratto a Mosca, nr. ER 11⁷³³

Ritratto di giovane uomo (*tav. XXVII.b*) con viso leggermente rivolto verso destra. Sopra le labbra sono visibili due baffetti staccati dalla barba folta e scura. I capelli crespi e neri sono raccolti da una corona dorata. Il soggetto veste una tunica bianca e un mantello rosso. Parlasca ritiene che il mantello sia un *sagum*, ma per il colore e la presenza della spilla è più probabile che fosse un *paludamentum*, denotando l'appartenenza del giovane uomo al gruppo degli ufficiali. La mancanza del *balteus*, elemento del soldato semplice, confermerebbe l'iconografia dell'ufficiale. Del ritratto non si conosce la provenienza ed è databile per l'acconciatura dei capelli al regno di Adriano.

Ritratto a Windsor, nr. ER 12⁷³⁴

⁷³² Conservato a Mosca presso *Muzej A.S. Puškina* (Dipartimento Orientale), nr. inv. I 1a 5771/4290. Ritratto di mummia dipinto in encausto su tavola di legno (26cmX20cm); ZALOSCER 1961, tav. 16; PARLASCA 1966, p. 85, nota 171, pp. 122-142, tav. 17, nr. 3; PARLASCA 1969, p. 68, nr. 151; BAILLY 1997, tav. XIX.

⁷³³ Conservato a Mosca presso *Muzej A.S. Puškina* (Dipartimento Orientale), nr. inv. I 1a 5782/3705. Ritratto di mummia dipinto in encausto su tavola di legno (38,8cmX20,8cm); PARLASCA 1977, p. 49, nr. 326.

⁷³⁴ Conservato a Windsor presso *The Myers Museum (Eton College)*, nr. inv. 1473. Ritratto di mummia dipinto in encausto su tavola di legno (40cmX25cm); PARLASCA 1977, p. 51, nr. 333; DOXIADIS 1995, p. 23.

Nel dipinto è raffigurato un giovane uomo (*tav. XXVII.a*) con il viso leggermente rivolto verso destra. I capelli sono ricci e folti, disegnati con singole sottili pennellate. La barba è folta, lunga e nera. Il soggetto porta una tunica bianca con riconoscibile un *clavus* rosso sotto la spalla destra; indossa un *sagum* blu, sotto il quale parte il *balteus* che scende fino al fianco sinistro. Sul mantello è visibile una piccola fibula dorata, forse a forma di foglia. La bandoliera è decorata con tre borchie dorate. Per Parlasca il soggetto è stilisticamente databile al 170 d.C.

Ritratto a Yale, nr. ER 13⁷³⁵

Tavola frammentaria dipinta a tempera. Dell'uomo ritratto (*tav. XXX.a*) è visibile solo la porzione destra e parte dell'occhio sinistro. Il soggetto sembrerebbe essere ritratto in posizione frontale. Porta barba e capelli neri, folti, ricci. Per ciò che è possibile distinguere indossa un mantello rosso trattenuto da una fibula sulla spalla destra, forse un *paludamentum*. Secondo Parlasca il dipinto è databile al regno di Marco Aurelio. La tavola fu scoperta a er-Rubayat.

Ritratto a Vienna, nr. ER 14⁷³⁶

Pittura a encausto su legno proveniente da er-Rubayat. Nel dipinto è raffigurato un uomo barbato (*tav. XXX.c*); i capelli sono ricci e scuri, resi con numerose pennellate semicircolari. La barba è lunga e rada sulle guance; baffi e mosca sono folti e ben definiti. Il soggetto veste una tunica bianca con l'orlo decorato da una banda color porpora. Il ritratto è particolarmente somigliante ad alcuni busti statuari di Caracalla ed è perciò databile al suo regno. Parlasca descrive il mantello come una clamide porpora⁷³⁷, il mantello è sostenuto da una fibula gemmata all'altezza della spalla destra. La presenza della porpora provverebbe forse che il soggetto era probabilmente un ufficiale dell'esercito. Il mantello ha delle frange visibili nella parte destra della tavola, questo tipo di mantello con frange ricorda quello indossato

⁷³⁵ Conservato a New Haven (Connecticut) presso la *Yale University Art Gallery*, nr. inv. 1939-263. Ritratto di mummia dipinto a tempera su tavola di legno (26cmX14cm); PARLASCA 1966, p. 14, tav. 28, nr. 4; PARLASCA 1977, p. 56, nr. 354, tav. 85(7).

⁷³⁶ Conservato a Vienna presso l'*Österreichische Nationalbibliothek (Papyrussammlung)*, nr. inv. G 809. Ritratto di mummia dipinto a encausto su tavola di legno (35cmX22cm); PARLASCA 1977, p. 70, nr. 409, tav. 101(1).

⁷³⁷ PARLASCA 1977, p. 70, nr. 409.

dal tribuno *Iulius Terentius*, dipinto scoperto nel tempio delle divinità palmirene di Dura Europos⁷³⁸.

Ritratto a Würzburg, nr. ER 15⁷³⁹

Pittura a tempera su legno, proveniente da er-Rubayat. Nel ritratto è rappresentato un uomo (*tav. XXX.b*) con il viso leggermente rivolto verso sinistra. I capelli sono corti e ricci, mentre la barba è lunga e liscia; il naso è particolarmente lungo e prominente. Gli occhi sono resi in modo diverso: probabilmente per creare l'effetto dello scorcio, dovendo presentare la parte destra del volto più schiacciata, il pittore per errore ha reso gli occhi in modo asimmetrico. Il soggetto veste una tunica bianca orlata di nero sulla scollatura e una clamide ocrea dal bordo a frange, tenuto da una fibula sulla spalla sinistra. L'opera fu prodotta dal "Pittore di Würzburg" e fu uno dei suoi primi lavori. Il dipinto può essere datato all'inizio del IV secolo d.C.

La nudità e il ginnasio

Tra i ritratti maschili dell'Egitto romano, sedici⁷⁴⁰ rappresentano individui con spalle e torace senza vesti; a questi se ne potrebbero aggiungere altri di incerta interpretazione, a causa della parziale copertura del busto da parte di bende o per il cattivo stato di conservazione della porzione inferiore del dipinto. Alcuni autori per descrivere questi soggetti utilizzano la definizione di individui in "nudità eroica"⁷⁴¹. Per comprendere chi furono i personaggi che si fecero rappresentare senza vesti le fonti papirologiche e storiche forniscono alcuni fondamentali elementi. Tra i privilegiati - le *élites* - dell'Egitto romano, c'erano alcune categorie di maschi adulti di età compresa tra i 14 e i 60 anni che godevano dell'esenzione parziale o totale dalla tassa personale o *λαογραφία*. Esisteva una procedura di selezione per controllare i requisiti d'ammissione che rispondeva al nome di *ἐπίκρισις*⁷⁴². Dallo studio dei papiri si evince che uno dei requisiti necessari per superare l'*ἐπίκρισις* è

⁷³⁸ Si veda il paragrafo 6.II.

⁷³⁹ Conservato a Würzburg presso il *Martin Von Wagner Museum der Universität*, nr. inv. H2196; ritratto di mummia dipinto a tempera su tavola di legno (32,5cmX19,5cm); PARLASCA 1980, p. 23, nr. 497, *tav. 121(1)*.

⁷⁴⁰ Numeri di riferimento dal catalogo di K. Parlasca: nr. 51, 56, 133, 148, 163, 181, 195, 204, 211, 283, 339, 359, 376, 387, 719, 762.

⁷⁴¹ PARLASCA 1977, p. 38, nr. 283.

⁷⁴² BUSSI 2008, p. 14.

l'adesione ad un ginnasio durante l'*efebia*⁷⁴³, diritto che si tramandava di padre in figlio. L'accezione *ἐπίκρισις*, intesa come controllo delle categorie privilegiate, fu introdotta dai Romani, affinché lo Stato potesse valutare sempre la legittimità delle domande di concessione di benefici ed esenzioni da tasse. Questo gruppo ristretto che aveva accesso all'*efebia* si chiama *ἀπὸ gymnasiou*.

La *paideia* greca si diffonde in Egitto durante il regno lagide e persiste nei primi due secoli di dominio romano, con alcune variazioni dalle sue accezioni classiche. Per entrare nell'*efebia* bisognava aver almeno 14 anni, aver superato l'esame d'ammissione al ginnasio ed essere figlio di chi in gioventù era stato, a sua volta, *efebo*⁷⁴⁴. L'ammissione all'*efebia* era una condizione necessaria per essere inseriti nell'*ἐπίκρισις* come *ἀπὸ gymnasiou*⁷⁴⁵. Un esempio dell'importanza data all'appartenenza al mondo del ginnasio, lo troviamo nel papiro P.Oxy. 1202⁷⁴⁶ proveniente da Ossirinco, datato 217 d.C. Aurelio Tolomeo, sicuramente un *ἀπὸ gymnasiou*, invia una petizione di protesta all'*epistratego* per la mancata registrazione del figlio nella lista degli *efebi*. Qui di seguito si riporta il testo del papiro tradotto dal Pintaudi:

«[...] *Dal momento che ora il presente scriba del quartiere, Aurelio Serapion, nella lista recentemente da lui pubblicata di coloro che con buon augurio sarebbero diventati efebi, ha, forse per ignoranza, ommesso mio figlio, Aurelio Polydeukes, che è un prossimo efebo ed è sul registro del nostro ginnasio, dato che ha raggiunto l'età di quattordici anni nel XXV anno [di regno di Caracalla, 216-217 d.C.] e ha superato l'esame, data la sua età e parentela, per essere ammesso al ginnasio nello stesso XXV anno, sono costretto a fare ricorso a voi, chiedendo che mio figlio sia inserito nella lista degli efebi come i suoi compagni, e in modo che io ottenga soddisfazione. Salute. Io Aurelio Tolomeo ho presentato questa petizione.*»⁷⁴⁷

⁷⁴³ BUSSI 2008, p. 15.

⁷⁴⁴ PINTAUDI 1985, p. 76.

⁷⁴⁵ BOWMAN 1986, p. 144.

⁷⁴⁶ Pinceton University Library, P.Oxy. 1202. Si veda PINTAUDI 1985, p. 76.

⁷⁴⁷ PINTAUDI 1985, p. 76.

Dal papiro si evince l'esistenza delle liste per accedere all'*efebìa*; ne esiste una del ginnasio che riporta gli aventi diritto e una redatta come documento ufficiale per gli efebi da presentare ogni anno. Nel caso del P.Oxy. VI 984⁷⁴⁸ datato al 91-92 d.C. e proveniente dall'Alto Egitto, il papiro riporta il censimento per capi-famiglia, in cui sono riconoscibili almeno 63 nuclei familiari; di questi 63, ben dodici capi-famiglia si qualificano come *ἀπὸ γυμνασίου*. In alcuni casi sono riportate anche le professioni di questi personaggi, tra queste compaiono mestieri molto umili come conducente di asini e *georgòs*⁷⁴⁹. L'appartenenza ad uno *status*, in parte privilegiato, non corrisponde necessariamente ad una ricchezza di mezzi; vediamo quindi un sostanziale depauperamento della classe superiore di origine greca nell'Alto Egitto già dalla fine del I secolo d.C. Esistono comunque differenze regionali, per esempio tra Alto e Basso Egitto. Infatti, ad Hermoupolis e Ossirinco si evince una certa ricchezza per i *ἀπὸ γυμνασίου* che sono proprietari di parti di case con cortile e porticato, stalle e schiavi.

*«Appartenere alla classe degli ἀπό γυμνασίου significava ormai costituire l'élite dell'Egitto romano per quei Greci ed Egizi così faticosamente ellenizzatisi che, in seguito all'instaurarsi della dominazione romana, avevano subito un brusco e radicale declassamento»*⁷⁵⁰

Quella degli *ἀπὸ γυμνασίου*, col passare del tempo, divenne un vero e proprio blocco sociale che, per fermare l'incalzante mobilità discensionale, si attaccò ai privilegi acquisiti con fatica dai propri avi. Uno *status* che prevedeva sia patrilinearità che matrilinearità, che portò quindi, al fine di conservarlo, a matrimoni endogamici strettissimi⁷⁵¹.

In quest'ottica, se l'appartenenza al mondo del ginnasio era vitale per gli *ἀπὸ γυμνασίου*, la modalità di rappresentazione dei nuovi membri doveva essere per eccellenza la nudità atletica di ascendenza greca. Lo studio dei singoli ritratti e la loro datazione rileva un dato che conferma queste teorie: non esistono dipinti con

⁷⁴⁸ BUSSI 2008, p. 18.

⁷⁴⁹ BUSSI 2008, p. 18.

⁷⁵⁰ BUSSI 2008, p. 20.

⁷⁵¹ BUSSI 2008, p. 45.

nudità maschile databili dopo la *Constitutio Antoniniana*, anno in cui la concessione della cittadinanza a tutti i provinciali mise in crisi le *élites* egizie ellenizzate. La riforma di Caracalla, consentendo la cittadinanza a tutti i sudditi dell'impero, abolì la *λαογραφία*. Ciò rese obsoleta la selezione nelle liste di esenzione fiscale, facendo così decadere l'importanza del ginnasio nella provincia d'Egitto. La mancanza di ritratti con nudità atletica oltre tale data ne è una prova.

Ritratto a Berlino nr. ER 16⁷⁵²

Ritratto di un uomo (*tav. XXXII.b*) leggermente rivolto di tre-quarti verso sinistra. L'uomo ha capelli corti di color castano scuro, la barba è incolta e rada. Il viso del soggetto risulta particolarmente espressivo ed è accentuato dagli occhi piccoli, leggermente asimmetrici. L'uomo è rappresentato senza vesti, con spalle nude. Non si conosce la provenienza del dipinto, per lo stile pittorico e l'acconciatura è databile verso alla metà del II secolo d.C.

Ritratto a Berlino nr. ER 17⁷⁵³

Nella tavola, ancora inserita sulla mummia, è raffigurato un giovane uomo (*tav. XXXII.c*) con il volto leggermente ruotato verso destra. Barba e capelli sono dipinti con piccoli anellini, in modo molto fine. L'involucro della mummia è del tipo a "nido d'ape"; nel ritratto è pregevole l'utilizzo del chiaroscuro. Il soggetto sembra non portare vesti. La mummia proviene da Er Rubayat. Secondo Parlasca, nonostante ci siano vaghe affinità fisionomiche con alcuni ritratti di Caracalla, lo stile è cronologicamente anteriore; probabilmente dovrebbe essere datato agli ultimi anni dell'impero di Adriano⁷⁵⁴.

Ritratto a Mosca nr. ER 18⁷⁵⁵

⁷⁵² Conservato al *Staatliche Museen (Antikenabteilung)* di Berlino, nr. inv. 1970.8; tavola dipinta a encausto dimensioni 35cmx19,5cm; PARLASCA 1977, p. 38, nr. 283; Da PARLASCA 2003, tav. XI.

⁷⁵³ Conservato al *Staatliche Museen (Antikenabteilung)* di Berlino, nr. inv. 11673; tavola dipinta a encausto dimensioni 30,3cmx21cm; PARLASCA 1969, p. 81, nr. 204, tav. 50 (2).

⁷⁵⁴ PARLASCA 1969, p. 81, nr. 204.

⁷⁵⁵ Conservato al *Muzej A.S. Puškina* di Mosca, nr. inv. I 1a 5781/6153; tavola dipinta a encausto dimensioni 37cm x 21cm; ZALOSCHER 1961, tav. 36; PARLASCA 1977, p. 53, nr. 339, tav. 82 (4).

Sulla tavola è ritratto un giovane uomo (*tav. XXXIII.g*) con il viso rivolto verso destra. I capelli sono resi con numerosi piccoli ricci, mentre la barba è particolarmente folta e a punta. L'uomo non porta vesti. Il soggetto per l'acconciatura è databile al terzo quarto del II secolo d.C., non si conosce la provenienza dell'opera.

Ritratto al Cairo nr. ER 19⁷⁵⁶

Ritratto di un giovane uomo (*tav. XXXII.d*) raffigurato di tre-quarti verso sinistra. I capelli sono ricci e folti, sopra le labbra piene e sinuose porta dei baffetti. Nel ritratto l'uomo ha il torace nudo. La provenienza dell'opera è sconosciuta, per l'acconciatura di barba e capelli è databile al regno di Adriano.

Ritratto al Cairo nr. ER 20⁷⁵⁷

Ritratto di uomo (*tav. XXXII.e*) dal volto leggermente rivolto verso destra. Il volto, segnato dalle rughe e scarno, è reso in modo molto realistico con l'utilizzo sapiente del pittore del chiaro-scuro. I capelli sono folti e ricci, ma sopra le tempie è visibile una leggera stempiatura; la barba è lunga e folta. Il naso è particolarmente lungo, gli occhi sono piccoli e neri, resi in modo malinconico. L'uomo non indossa vesti. Il dipinto proviene da Hawara e presenta delle analogie stilistiche con il ritratto nr. 206 (catalogo Parlasca)⁷⁵⁸ è perciò databile al regno degli Antonini.

Ritratto ad Alessandria nr. ER 21⁷⁵⁹

Ritratto di un giovane uomo (*tav. XXXII.a*) con il viso rivolto verso sinistra. Il dipinto presenta crepe e ondulazioni delle tavole lignee dovute all'umidità. Il giovane è rappresentato con un naso leggermente curvo e bocca socchiusa. Barba e capelli sono ricci e folti. Il defunto è rappresentato senza vesti. La provenienza dell'opera è ignota, per lo stile dell'acconciatura è databile al regno di Commodo.

⁷⁵⁶ Conservato al Museo Egizio del Cairo, nr. inv. C.G.33224; tavola dipinta a encausto, dimensioni mummia 1,75m; PARLASCA 1969, p. 76, nr. 181, tav. 44 (2).

⁷⁵⁷ Conservato al Museo Egizio del Cairo, nr. inv. C.G.33236; tavola dipinta a encausto dimensioni 38,5cmx20cm; PARLASCA 1977, p. 57, nr. 359, tav. 86 (4); BUSSI 2008, p. 118, p. 135, tav. I (4).

⁷⁵⁸ PETRIE 1913, tav. 15; *Fayum* 1997, p. 91-92; PARLASCA 1966, pp. 85-89-252, tav. 32, nr. 2; PARLASCA 1969, p. 82, nr. 206; BUSSI 2008, p. 119; ROBERTS 2008, pp. 48-49.

⁷⁵⁹ Conservato al Museo Archeologico d'Alessandria d'Egitto, nr. inv. 7311; tavola dipinta a encausto; BOTTI 1901 p. 153; BRECCIA 1914 p. 253; PARLASCA 1977, p. 61, nr. 376, tav. 91 (2).

Ritratto a Londra nr. ER 22⁷⁶⁰

Ritratto di giovane imberbe (*tav. XXXII.g*) rivolto di tre-quarti verso destra. I capelli sono folti, neri e ricci. Sopra il labbro superiore un lieve accenno di peluria. Il soggetto non indossa vesti. Dalle spalle forti e i dai lineamenti percepibili del busto, si può evincere che il giovane era in ottima forma fisica, era forse ancora un atleta del ginnasio al momento della morte o un atleta professionista. Il dipinto, che proviene da Hawara, per lo stile è databile ai primi anni del regno di Adriano.

Ritratto a Londra nr. ER 23⁷⁶¹

Ritratto di uomo imberbe (*tav. XXXII.h*) dal viso rivolto di tre-quarti verso destra. Le rughe sul volto sono particolarmente risaltate e profonde. I capelli sono lisci e corti, tagliati con precisione cadono leggeri sulla fronte. Gli occhi sono in ombra, l'uomo sembrerebbe essere ritratto senza vesti. Il dipinto proviene da Hawara, per l'acconciatura dei capelli è databile al regno di Traiano.

Ritratto a Londra nr. ER 24⁷⁶²

Ritratto di giovane uomo (*tav. XXXII.i*) con il viso leggermente rivolto verso destra. I capelli ricci sono molto sottili e sfumati. Sopra le labbra piene e rosee si percepiscono dei radi baffi, una leggera peluria gli spunta intorno al mento. Le sopracciglia sono ben curate e delineate, si congiungono insieme sopra al naso. Il soggetto non indossa alcun indumento. Il dipinto proviene da Hawara e secondo Parlasca è stilisticamente databile all'età flavia⁷⁶³.

⁷⁶⁰ Conservato al *British Museum*, nr. inv. EA 74711; tavola dipinta a encausto dimensioni 35,8cmx20,7cm; PETRIE 1889, p. 20; PARLASCA 1966, pp. 79-83; PARLASCA 1969, p. 40, nr. 51; *Fayum* 1997, p. 76-77; DOXIADIS 1995, p. 199, nr. 45; BUSSI 2008, p. 117, p. 134 tav. I (2); ROBERTS 2008, pp. 30-31.

⁷⁶¹ Conservato al *British Museum*, nr. inv. EA 74708; tavola dipinta a encausto dimensioni 42cmx23cm; PETRIE 1889, pp. 42-43, tav.10; PETRIE 1913, tav. 23; PETRIE 1931, tav. p. 84; PARLASCA 1969, p. 67, nr. 148; ROBERTS 2008, pp. 34-35.

⁷⁶² Conservato al *Petrie Museum* dell'*University College* di Londra, nr. inv. uc19609; tavola dipinta a encausto dimensioni 30cm x 22,5cm; PETRIE 1911, p. 13; PARLASCA 1969, p. 41, nr. 56; DOXIADIS 1995, p. 205, nr. 69; *Fayum* 1997, p. 88.

⁷⁶³ PARLASCA 1969, p. 41, nr. 56.

Ritratto a Londra nr. ER 25⁷⁶⁴

Nella tavola è ritratto un giovane uomo (*tav. XXXIII.a*) rivolto di tre-quarti verso sinistra. I capelli sono pettinati sulla fronte con ricci ben ordinati, la barba è corta. Le sopracciglia lunghe e sottili si uniscono tra loro. L'effetto per ricreare le ombre del viso rendono l'occhio sinistro particolarmente cupo, ma probabilmente l'effetto è dovuto al deterioramento della tavola. Il soggetto non indossa vesti. Il dipinto fu scoperto ad Hawara e l'acconciatura dei capelli lo datano al regno di Antonino Pio.

Ritratto a Londra nr. ER 26⁷⁶⁵

Il soggetto rappresentato è un giovane uomo (*tav. XXXIII.c*) con il viso rivolto verso sinistra. Purtroppo, lo strato di colore del dipinto è particolarmente corrosivo. Il giovane ha lunghe basette e leggeri baffi; i capelli sono corti e pettinati a "calotta". Nonostante la fascia inferiore sia particolarmente rovinata, sembrerebbe che il soggetto non porti vesti. L'acconciatura di barba e capelli del giovane data il dipinto tra al regno di Adriano.

Ritratto a Londra nr. ER 27⁷⁶⁶

Ritratto di giovane (*tav. XXXIII.b*) con il viso rivolto di tre-quarti verso sinistra. Sopra la piccola bocca si percepiscono dei baffetti. I capelli sono corti e ricci, raccolti da una corona vegetale dorata con al centro due *ankh*⁷⁶⁷. La particolare corona unita alla nudità del personaggio hanno fatto ipotizzare che avesse completato il periodo dell'efebato. L'opera proviene dalla necropoli di Hawara, in base allo stile degli occhi e al taglio dei capelli si data al regno di Nerone.

⁷⁶⁴ Conservato al *Petrie Museum* dell'*University College* di Londra, nr. inv. uc19610; tavola dipinta a encausto dimensioni 39,5cm x 27cm; PETRIE 1911, p. 12; PETRIE 1913, tav. 21; PARLASCA 1969, p. 83, nr. 211; DOXIADIS 1995, p. 205, nr. 70; *Fayum* 1997, p. 89.

⁷⁶⁵ Conservato al *Petrie Museum* dell'*University College* di Londra, nr. inv. uc36348; tavola dipinta a encausto dimensioni 32,5cm x 20,5cm; PARLASCA 2003, p. 60, nr. 762, tav. 170 (10).

⁷⁶⁶ Conservato al *Petrie Museum* dell'*University College* di Londra, nr. inv. uc36348; tavola dipinta a encausto dimensioni 35cm x 23cm; PETRIE 1911, pp. 7-10-13-19, tav. 6; PARLASCA 1969, p. 71, nr. 163; DOXIADIS 1995, p. 204, nr. 67; *Fayum* 1997, p. 70; BUSSI 2008, pp. 116-117, p. 133, tav. I (1).

⁷⁶⁷ Simbolo egizio conosciuto anche come "chiave della vita" e "croce ansata", simbolo sacro egizio che indica principalmente "la vita"; OWUSU 1998, pp. 166-167.

Ritratto a Malibu nr. ER 28⁷⁶⁸

Ritratto di *Herakleides* (tav. XXXIII.d) uomo di circa 30 anni rappresentato di tre quarti verso destra. Porta baffi sottili e della leggera peluria sotto il labbro inferiore. Il soggetto ha una chioma formata da piccoli ricci definiti. su cui poggia una corona a losanghe in lamina d'oro. La tavola è ancora posta sulla mummia, il nome è dipinto in greco sotto il ritratto, *Herakleides* appunto. Per la provenienza della mummia è stata ipotizzata la necropoli di El-Hibe, per l'acconciatura di barba e capelli è databile alla prima età adrianea⁷⁶⁹. Sulla mummia sono state fatte numerose analisi archeometriche, da delle analisi del radiocarbonio preso a campione sulle bende della mummia si è datata la mummia nel periodo tra il 5 d.C. e il 127 d.C.⁷⁷⁰; questa cronologia con ampio errore porterebbe la datazione della mummia a quasi un cinquantennio prima, intorno all'età flavia. Lorelei H. Corcoran e Marie Svoboda non escludono che le bende appartenessero a una mummia più antica e siano state riutilizzate in un secondo momento per la mummia di *Herakleides*⁷⁷¹.

Ritratto a Malibu nr. ER 29⁷⁷²

Ritratto di un giovane uomo (tav. XXXIII.e) con il viso rivolto leggermente verso destra. I capelli sono fini, ricci e neri, mentre la barba è folta e crespa. Il corpo è rappresentato senza vesti. Il chiaro-scuro utilizzato dall'artista che lo dipinse illumina particolarmente il naso e la fronte. Del ritratto non si conosce la provenienza, lo stile pittorico e l'acconciatura della barba inducono ad una datazione verso il 175-180 d.C.

Ritratto a Manchester nr. ER 30⁷⁷³

Ritratto di un fanciullo (tav. XXXIII.f) con il viso rivolto di tre-quarti verso sinistra. Petrie sostiene che la somiglianza tra il fanciullo e un ritratto di donna scoperto

⁷⁶⁸ Conservato al *J. Paul Getty Museum* di Malibu, nr. inv. 91-AP-6; tavola dipinta a tempera, dimensioni mummia 1,75m; PARLASCA 2003, p. 50, nr. 719; CORCORAN, SVOBODA 2010.

⁷⁶⁹ PARLASCA 2003, p. 50, nr. 719.

⁷⁷⁰ CORCORAN, SVOBODA 2010, p. 72.

⁷⁷¹ CORCORAN, SVOBODA 2010, p. 72.

⁷⁷² Conservato al *J. Paul Getty Museum* di Malibu, nr. inv. 73-AP-94; tavola dipinta a encausto dimensioni 33,5cm x 21,5cm; PARLASCA 1977, p. 64, nr. 387, tav. 94 (2).

⁷⁷³ Conservato al *Manchester Museum*, nr. inv. 73-AP-94; tavola dipinta a encausto dimensioni 33cm x 16,6cm; PARLASCA 1969, p. 63, nr. 133, tav. 32 (3).

insieme (Parlasca, nr. 132⁷⁷⁴) dimostri la parentela tra i due, forse madre e figlio. I capelli ricadono morbidi sulla fronte. Dietro l'orecchio sinistro un "boccolo giovanile", che scende fino alla spalla. Cinge il collo un monile d'oro intrecciato, da cui pende un grosso ciondolo a lunula. Il ritratto, proveniente dalla necropoli di Hawara, è stato datato in base allo stile al regno di Adriano.

Ritratto a Manchester nr. ER 31⁷⁷⁵

Il ritratto di giovane uomo (*tav. XXXII.f*) con il viso rivolto verso sinistra. I capelli sono corti e mossi. L'espressione è triste e malinconica. L'uomo non indossa vestiti. Per l'acconciatura di barba e capelli il ritratto è databile al regno di Traiano.

Alcune considerazioni sui sacerdoti

Al contrario, i sacerdoti sembrano mancare tra gli individui che decisero di farsi immortalare nei ritratti dell'Egitto romano.

Tra i requisiti per superare l'ἐπίκρισις c'è anche l'appartenenza ad una famiglia sacerdotale⁷⁷⁶. L'inserimento in queste liste permette, come già accennato in precedenza, il pagamento ridotto della tassa personale a cui tutti i sudditi egiziani erano sottoposti. I sacerdoti in particolare per il loro inserimento nell'ἐπίκρισις erano tenuti a pagare una somma di denaro (εἰσκριτικόν). Il testo principale per lo studio di questa categoria è lo *Gnomon* dell'*Idios Logos*, che contiene anche le prescrizioni e le regole della gestione della carica sacerdotale. Possiamo dividere i sacerdoti in due tipologie, greci ed egizi, che possono essere distinti tra i "privilegiati", coloro che potevano chiedere un'esenzione parziale della λαογραφία e i non privilegiati. La procedura per richiedere lo *status*, chiamata per i sacerdoti εἰσκρισις, prevedeva il compimento del quattordicesimo anno di età, l'imposizione della conoscenza dei testi sacri egizi, la discendenza da persone che erano a loro volta esenti e di "stirpe" sacerdotale. Per entrare a far parte del clero si potevano acquisire da un magistrato le cariche sacerdotali; anche queste norme di compravendita erano regolate dallo *Gnomon* dell'*Idios Logos*. Possiamo

⁷⁷⁴ PARLASCA 1969, p. 63, nr. 132, tav. 32 (2).

⁷⁷⁵ Conservato al *Manchester Museum*, nr. inv. 5380; tavola dipinta a encausto dimensioni 33,3cm x 32,2cm; PETRIE 1911, p. 18, nr. 37; REINACH 1914, p. 337, nr.6; PARLASCA 1966, pp. 62 e 195, tav. 22, nr. 1; PARLASCA 1969, p. 80, nr. 195, tav. 48 (1).

⁷⁷⁶ BUSSI 2008, p. 15.

quindi ritenere che gli individui che comprarono le varie cariche ecclesiastiche, senza appartenere per discendenza alle categorie esenti, dovettero essere soggetti alla normale tassazione. Appartengono quindi al gruppo di sacerdoti “non privilegiati”. Già dopo la conquista della regione Ottaviano si accorse che la casta degli *hiereis* era numerosa e potente e si prodigò, fin da subito, per porre il clero sotto il controllo civile, limitando privilegi e restringendo l’accesso al sacerdozio⁷⁷⁷. Le fonti papirologiche si riferiscono spesso ai sacerdoti egizi più che a quelli greci. Come dimostra l’*Idios Logos*, il carattere laico, affine a qualsiasi altra carica amministrativa della religione ellenico-romana indica probabilmente in Egitto la sensazione che gli *hiereis* siano quelli egizi, serrati in vere e proprie “*enclaves*” e vincolati ad una ereditarietà rigida nel loro ruolo.⁷⁷⁸

Ritratto a Londra nr. ER 32⁷⁷⁹

Ritratto di uomo (tav. XXXIV.a) rivolto verso sinistra. I capelli sono formati da boccoli spiraliformi che cadono morbidi sulla fronte e sono raccolti da una fascia sulla fronte con al centro una stella a sette punte; La barba è lunga e folta, l’acconciatura è iconograficamente accostabile alla divinità Serapide. I capelli sono raccolti in una fascia con al centro una stella dorata a sette punte. Gli autori non danno indicazioni su questo elemento, che resta quindi un’iconografia di difficile interpretazione, ma nel simbolismo delle divinità egizie esiste una rappresentazione a cui è accostabile: la stella o fiore a sette punte è il simbolo emblematico di Seshat la divinità femminile dell’arte della scrittura e del fato⁷⁸⁰. Il soggetto veste una tunica con *clavus* rosa sotto la spalla sinistra; il mantello sulla spalla destra sembra avvolgere anche il busto creando una diagonale che probabilmente parte dall’anca destra fino alla clavicola sinistra. Il ritratto, proveniente da Hawara, è stato datato stilisticamente da Parlasca al regno degli Antonini.

⁷⁷⁷ BUSSI 2008, p. 27.

⁷⁷⁸ BUSSI 2008, p. 23.

⁷⁷⁹ Conservato al *British Museum*, nr. inv. EA 74714; tavola dipinta a encausto dimensioni 42,5cm x 22,2cm; PETRIE 1913, tav. 15; PARLASCA 1966, pp. 85-89-252, tav. 32, nr. 2; PARLASCA 1969, p. 82, nr. 206; *Fayum* 1997, p. 91-92; BUSSI 2008, p. 119; ROBERTS 2008, pp. 48-49.

⁷⁸⁰ OVUSU 2000, p. 109 e 125.

Ritratto a Londra nr. ER 33⁷⁸¹

Sul sudario, avvolto ancora nella mummia, è rappresentato a figura intera un fanciullo (tav. XXXIV.c). La testa è quasi del tutto rasata, sono lasciati solo quattro boccoli (non sono biondi come sostiene Parlasca). Sulla testa poggia una corona di fiori. Il giovane porta una tunica e un mantello, che avvolge gli avvolge il torace, entrambe bianchi. Nella mano sinistra dei rametti di alloro. Sulla mummia è stato fatto l'esame della T.A.C. che ha suggerito un'età del defunto tra gli 8 e i 10 anni. Per lo stile è databile al primo quarto del III secolo d.C.

Ritratto a Londra nr. ER 34⁷⁸²

Ritratto di fanciullo (tav. XXXIV.b). con il viso leggermente rivolto a destra. I lineamenti infantili sono evidenti in particolare nella bocca, tenera e piccola, dalle labbra fortemente movimentate. il naso è piccolo, le orecchie minute hanno un'attaccatura alta. Lo sguardo, molto espressivo, è rivolto verso lo spettatore: si nota l'uso ben delineato del *khol*⁷⁸³ e un accenno di occhiaie che potrebbero, insieme al leggero pallore, testimoniare la prolungata malattia prima della morte. I capelli appaiono in gran parte rasati. Sulla fronte, al centro, sono state lasciate due ciocche corte e rade. Inoltre, dal lato destro della testa, scende un "boccolo giovanile" in cui è stato infilato uno spillone d'oro. Come altri ornamenti il fanciullo porta un astuccio d'oro per amuleti appeso a un nastro nero. Il fanciullo veste una tunica bianca, sul lato sinistro si vede un sottile *clavus* rosso; sopra la tunica porta un mantello bianco. Notevole dal punto di vista iconografico e stilistico, per il suo stile pittorico spiccatamente impressionistico, secondo Parlasca si può datare probabilmente alla seconda metà del II secolo d.C.

⁷⁸¹ Conservato al *British Museum*, nr. inv. EA 6715; sudario in lino dipinto a tempera, lunghezza 85cm; *Fayum* 1997, p. 141; PARLASCA 1966, p. 19, nota 11, p. 20, nr. 10, p. 183, tav. 44, nr. 3; PARLASCA 1977, p. 71, nr. 413; ROBERTS 2008, pp. 92-93.

⁷⁸² Conservato al *J. Paul Getty Museum* di Malibu, nr. inv. 73-AP-94; tavola dipinta a encausto dimensioni 20,7cm x 15cm; PARLASCA 1980, p. 67, nr. 674; BUSSI 2008, p. 119, p. 137, tav. II (2).

⁷⁸³ Impasto colorante utilizzato nella cosmesi per colorare il contorno degli occhi e le ciglia; FASSONE, FERRARIS 2007, p.229.

5.IX. Breve catalogo dei ritratti femminili

I ritratti femminili dell'Egitto romano sinora scoperti, escludendo eventuali falsi, sono 548, il 53,3% del totale. I dipinti mostrano una notevole ricchezza di gioielli da parte delle donne che abitarono la provincia ed è per ciò interessante dal punto di vista socioeconomico analizzare queste opere. La questione che ci si pone è la seguente: la ricchezza raffigurata nei ritratti è reale o semplicemente ostentata?

Prima di descrivere l'importanza dei gioielli è doveroso fare alcune premesse riguardo il sistema monetario di questa provincia. Infatti, dall'inizio del periodo tolemaico e durante l'Impero Romano, quello egizio fu un sistema monetario chiuso⁷⁸⁴. Sotto la dominazione romana l'Egitto fu una provincia anomala, posta sotto il diretto controllo dell'imperatore, erede dei faraoni e dei Tolomei⁷⁸⁵; all'interno del paese non transitavano le monete romane che normalmente circolavano in tutto l'Impero, ma vi era una propria moneta: la dracma alessandrina. Era vietato esportare la dracma ed era obbligatorio cambiare le monete importate dall'estero; si ritiene che il cambio fosse scelto a discrezione delle autorità romane, non seguendo perciò delle regole precise e rivelandosi spesso svantaggioso per i commercianti stranieri⁷⁸⁶. Bisogna fare attenzione a esprimersi in valori assoluti per quanto riguarda la dracma alessandrina: il valore poteva variare in base alle disponibilità d'argento importato in Egitto, e lo stesso era soggetto a oscillazioni sulla base della percentuale di metallo presente nella moneta, con conseguente svalutazione della dracma⁷⁸⁷.

Le donne raffigurate appartenevano all'*élite* ellenizzata della provincia ed erano le discendenti dei Macedoni che colonizzarono il paese dopo la conquista di Alessandro⁷⁸⁸. Vengono proposti di seguito dei prezzi monetali così come trascritti nei papiri, al fine di testimoniare la ricchezza della popolazione macedone dell'Egitto romano; documenti che confermano, in alcuni casi, la disponibilità economica di questa *élite*.

⁷⁸⁴ Sistema monetario autonomo basato sulla dracma che terminerà solamente nel 296 d.C. con la riforma monetaria di Diocleziano. BOWMAN 1986, p. 105.

⁷⁸⁵ GRASSI 2011, p. 284.

⁷⁸⁶ BOWMAN 1986, pp. 104-106.

⁷⁸⁷ BOWMAN 1986, pp. 106-108.

⁷⁸⁸ Si veda il paragrafo precedente 5.VIII.

In un papiro, proveniente da Ossirinco e datato 127 d.C., si riporta la dote di una sposa per la cifra complessiva di 4100 dracme d'argento: 1860 dracme in monete, 560 dracme in vestiti, 1680 dracme in gioielli⁷⁸⁹. Se si tiene conto, come riporta Silvia Bussi, che il prezzo per le collane andava dalle 80 alle 180 dracme⁷⁹⁰, per gli orecchini dalle 20 alle 40 dracme⁷⁹¹ e per i bracciali dalle 44 alle 80 dracme⁷⁹², si comprende come 1680 dracme potesse rappresentare un vero e proprio tesoretto di gioielli. Si pensi poi che i costi non sono poi così eccessivi in quanto la sola mummificazione poteva costare oltre le 500 dracme, escluso il sarcofago, il ritratto dipinto e l'eventuale doratura⁷⁹³.

Un secondo papiro di provenienza arsinoita e datato al 97 d.C. riporta la copia di un contratto stipulato fra *Herodes* e un orefice⁷⁹⁴ per la fabbricazione di due bracciali magici a doppio giro serpentiformi per un valore di 8 mine⁷⁹⁵: il prezzo totale riportato è di 2816 dracme. Il valore di questi bracciali è altissimo in rapporto alle stime riscontrate negli studi di Simona Russo⁷⁹⁶, ma è da considerarsi come *unicum* poiché furono adoperati oltre 3 chili d'argento⁷⁹⁷. È ovvio che, nell'antichità come oggi, il prezzo dei gioielli fosse in gran parte determinato dal valore del metallo, dalle pietre e dalle perle che li impreziosivano.

Silvia Bussi incrocia i dati papirologici dell'Egitto romano con quelli archeologici forniti dalle città vesuviane, poiché non esiste uno studio dei contesti in cui furono scoperte le mummie⁷⁹⁸. Nelle città campane distrutte dall'eruzione del 79 d.C. è stato possibile, in alcuni casi, ricostruire le *parure* che indossavano le donne al momento della loro morte. Nei casi in cui sia stato possibile ricollegare un gruppo di gioielli ad un unico scheletro, si è riscontrato che solo il 66% di individui aveva un solo monile, e di questi il 40% solamente un anello. Il 22% possedeva un anello

⁷⁸⁹ P.Oxy.III 496; citato da Silvia Bussi in BUSSI 2008, pp. 122-123.

⁷⁹⁰ RUSSO 1999, pp. 61-106; BUSSI 2008, p. 124.

⁷⁹¹ RUSSO 1999, pp. 25-30; BUSSI 2008, p. 124.

⁷⁹² RUSSO 1999, pp. 116-118; BUSSI 2008, p. 124.

⁷⁹³ Il costo complessivo è riportato nel papiro P.Grenf.II.77, databile al III-IV secolo d.C.; BUSSI 2008, p. 112.

⁷⁹⁴ BGU IV 1065; citato da Silvia Bussi in BUSSI 2008, pp. 124-125.

⁷⁹⁵ Una mina equivale al peso di 400 g ca.

⁷⁹⁶ RUSSO 1999, pp. 25-118.

⁷⁹⁷ Otto mine equivalgono a 3,2 kg.

⁷⁹⁸ BUSSI 2008, pp. 124-125.

e un'armilla, mentre il 12% un anello e un paio di orecchini. L'intera *parure* costituita da un anello con orecchini e bracciale è attestata solo per 8,3%⁷⁹⁹. Secondo Bussi le ricche immagini dei ritratti femminili dell'Egitto romano appaiono dunque alquanto sovrastimate rispetto alla realtà che emerge dai papiri e dai riscontri archeologici, non particolarmente in Egitto, ma più significativamente altrove, in particolar modo nelle città vesuviane; Bussi sostiene che si possa parlare di sovraesposizione socioeconomica da parte di coloro che desiderarono onorare e perpetuare la memoria dei loro defunti apponendo un ritratto alle mummie⁸⁰⁰.

In realtà, ritengo più probabile che la ricchezza mostrata nei ritratti femminili dell'Egitto romano trovasse riscontri nel reale. Si pensi per esempio a un bene di lusso come le perle⁸⁰¹: Plinio ci informa che, nella scala di valore delle "gemme" preziose, le perle occupavano il secondo posto dopo il diamante⁸⁰²; la moda delle perle si diffuse verso la fine della repubblica quando, dopo la conquista dell'Egitto, i porti egizi sul Mar Rosso permisero il commercio diretto dei Romani con i porti dell'Oceano Indiano e del Golfo Persico⁸⁰³. Il valore delle perle in Egitto era diverso rispetto all'Italia, in quanto considerate un bene di lusso sotto il monopolio imperiale⁸⁰⁴; i costi erano inferiori per vari motivi tra cui la presenza di perle dovuta agli scambi secolari, ben prima dell'arrivo dei Romani, e un sistema monetario chiuso che avvantaggiava in parte gli abitanti della provincia⁸⁰⁵. Si può ritenere che in Egitto orecchini e collane in perle fossero ornamenti abbastanza comuni, mentre in Italia avessero prezzi esorbitanti. Lo stesso discorso sarebbe valido per gli smeraldi⁸⁰⁶, di cui Plinio riconosce che la superiorità delle varietà provenienti dalla

⁷⁹⁹ Silvia Bussi si rifà ai dati esposti da Antonio D'ambrosio ed Ernesto Carolis; D'AMBROSIO, CAROLIS 1997, pp. 107-112; BUSSI 2008, p. 124.

⁸⁰⁰ BUSSI 2008, 125.

⁸⁰¹ La perla è una concrezione formata da sostanze che costituiscono la conchiglia di certi molluschi; si forma intorno ad un corpo estraneo introdottosi nella conchiglia e il mantello della stessa. Le perle possono essere di forma sferica, subsferica, piriforme, a bottone o di forma irregolare.

⁸⁰² Plin. N. H., XXXIII, 16, 62.

⁸⁰³ "*Proximum apud nos Indicis Arabicisque margaritis pretium est*". "Subito dopo nella nostra scala di valori vengono le perle dell'India e dell'Arabia"; Plin. N. H., XXXIII, 16, 62; CORSO, MUGELLES, ROSATI 1988, p. 781.

⁸⁰⁴ Come tutti i beni provenienti dall'Egitto.

⁸⁰⁵ BARINI 1958, pp. 12-13.

⁸⁰⁶ Lo smeraldo è una varietà del minerale del berillo di colore verde vivo (dovuto alla presenza di cromo), trasparente e limpido. Poteva essere lavorato a sfera lucidato, oppure tagliato a *cabochon*; veniva spesso utilizzato al suo stato grezzo, levigando solo in parte le sue facce prismatiche naturali; BARINI 1958, pp. 53-54.

Scizia e dall'Egitto in quanto inscalfibili; delle dodici varietà di smeraldi esposte dall'autore latino, quelli egizi si piazzano al terzo posto ed erano estratti presso Copto, città del basso Egitto sulla riva destra del Nilo e centro commerciale verso il Mar Rosso⁸⁰⁷. Sebbene il dato archeologico di questi gioielli dell'Egitto romano non sia pervenuto se non in rari casi, si ritiene rischioso istituire dei paralleli con i siti vesuviani: questi gioielli avevano costi di gran lunga superiori in Italia ed erano sicuramente più rari che in Egitto.

È comunque impossibile determinare se effettivamente le donne della provincia godessero o meno dei gioielli che sono raffigurati nei ritratti. Sicuramente i familiari evitarono di inserire i gioielli sul corpo prima del processo di mummificazione, in quanto sappiamo che era prassi degli addetti all'imbalsamazione guadagnare il più possibile sul defunto (rubando gli amuleti, utilizzando balsami e bende di pessima qualità)⁸⁰⁸.

Ritratto a Cleveland nr. ER 35⁸⁰⁹

Ritratto di giovane donna (*tav. XXXV.a*) dal volto in posizione frontale. Il soggetto indossa una tunica bianca con *clavus* dorato e un mantello azzurro che copre la spalla sinistra; il vestiario è impreziosito da elementi in foglia dorata. Le labbra sono piccole e carnose, ricoperte da leggere foglie d'oro. Gli occhi sono neri, grandi e tondi, le sopracciglia lunghe e sottili. Il naso è lungo, di grande effetto la resa del chiaro-scuro, mentre le spalle troppo piccole. La giovane donna indossa un paio di orecchini a sfera, una corona vegetale e un'elaborata collana formata da una catenina dalla quale scendono dei pendenti triangolari con pallini; tutti i monili sono dorati. Il dipinto proviene dalla necropoli di Hawara e l'acconciatura dei capelli della donna permette una datazione al regno di Tiberio.

Ritratto a Londra nr. ER 36⁸¹⁰

⁸⁰⁷ Plin. N. H., XXXIII, 17, 65 e 69.

⁸⁰⁸ BERGER 1985, p. 35; si veda anche il paragrafo 5.III.

⁸⁰⁹ Conservato al Cleveland Museum of art, nr. inv. 71.137 (Mp SS 2/7); tavola dipinta a encausto, dimensioni 40 x 18,5 cm; PARLASCA 1977, p. 29, nr. 249, tav. 51 (2); DOXIADIS 1995, pp. 201-202, nr. 55.

⁸¹⁰ Conservato al British Museum, nr. inv. EA 74713; tavola dipinta a encausto, dimensioni 41,6 x 21,5 x 0,2 cm; PETRIE 1913, tav. 10; PARLASCA 1969, p. 67, nr. 54, tav. 51 (2); DOXIADIS 1995, p. 201, nr. 42; BUSSI 2008, pp. 120-121 e 142, tav. IV, 2.

Nel dipinto, scoperto ad Hawara, è ritratta una donna (*tav. XXXV.b*) rivolta di tre quarti verso destra. Il soggetto indossa una tunica viola con un *clavus* nero bordato d'oro che le scende dalla spalla destra; sulla spalla sinistra porta un mantello dello stesso colore della tunica. Gli occhi sono neri e la pupilla è riprodotta più grande del reale, per rendere più intenso lo sguardo; le labbra sono lunghe e strette. Le sopracciglia nere e folte si uniscono con una peluria più leggera sopra il naso. La donna ha dei tratti facciali decisi, quasi mascholini. I capelli sono formati da numerosi ricci che partono a raggera intorno al viso, raccolti in parte da uno *chignon* basso. La donna indossa orecchini d'oro a semisfera e intorno al collo porta una collana con pendente a *lunula*. I gioielli, il vestito e l'acconciatura dei capelli datano il dipinto tra il regno di Claudio e quello di Nerone (50-60 d.C.).

Ritratto a Stoccarda nr. ER 37⁸¹¹

Nel dipinto è raffigurata una giovane donna (*tav. XXXV.c*) con il viso rivolto verso sinistra (non si conosce la provenienza dell'opera). Il soggetto veste una tunica gialla con *clavus* viola scuro sotto la spalla destra, mentre sulla spalla sinistra poggia un mantello viola. Le labbra sono piccole e carnose; gli occhi, come nei due precedenti casi⁸¹², hanno le pupille particolarmente grandi e sono di colore castano; le sopracciglia sono lunghe e arcuate. I capelli sono pettinati con riccioli perfetti intorno alla testa, disposti a raggera per creare volume sulla fronte e raccolti in trecce dietro alla nuca. La donna indossa un paio di orecchini d'oro con perle ovali. Per l'acconciatura dei capelli, è databile come il ritratto nr. ER 34, tra il 37 d.C. e il 50 d.C.

Ritratto di Eirene a Stoccarda nr. ER 38⁸¹³

Nella pittura è ritratta *Eirene*, una giovane donna (*tav. XXXV.d*) rivolta leggermente verso sinistra. Il soggetto indossa una tunica verde e sulla spalla sinistra è coperta da un mantello rosso vermiglio. Il viso è ovale e il mento stretto; le labbra sono

⁸¹¹ Conservato al Württembergisches Landesmuseum di Stoccarda, nr. inv. 130; tavola dipinta a encausto, dimensioni 34 x 20,2 cm; PARLASCA 1969, p. 28, nr. 10, tav. 3 (2); DOXIADIS 1995, pp. 172 e 222, nr. 110.

⁸¹² Nrr. ER 35 e ER 36.

⁸¹³ Conservato al Württembergisches Landesmuseum di Stoccarda, nr. inv. 131 (Mp SS 2/7); tavola dipinta a encausto, dimensioni 37 x 22 cm; PARLASCA 1969, p. 28, nr. 12, tav. 3 (4); DOXIADIS 1995, pp. 172, 173 e 222, nr. 111.

dipinte di rosso acceso. Gli occhi, come nei tre casi già descritti e della stessa epoca, hanno le pupille particolarmente grandi e neri; le sopracciglia sono folte e nere. I capelli ondulati sono spartiti da una scriminatura centrale e sono raccolti sulla nuca, tipica acconciatura databile come i ritratti precedenti tra il 37 d.C. e il 50 d.C.; non si conosce la provenienza del dipinto. La donna indossa un paio di orecchini d'oro con appese due perle e una corona d'oro stilizzata, che riproduce foglie e bacche di mirto. Sul collo della donna vi è una sottile iscrizione nera in demotico, traducibile come: *“Eirene, figlia di S---, possa la sua anima innalzarsi al cospetto di Osiris-Sokar, il Grande Dio, Signore di Abydos, per sempre”*⁸¹⁴.

Ritratto al Cairo nr. ER 39⁸¹⁵

Nel dipinto, scoperto ad Hawara, è ritratta una donna (*tav. XXXV.e*) con il viso leggermente rivolto verso sinistra. Il soggetto indossa una tunica viola scuro, sotto la spalla destra scende un *clavus* nero con sottili bordi d'oro; le spalle sono coperte da un mantello dello stesso colore della tunica. I tratti fisionomici sono particolari: il mento presenta una pronunciata fossetta, il viso tondo, il naso lungo e stretto. Gli occhi sono rappresentati semichiusi e intensi; le labbra sono piene e morbide, le sopracciglia folte. L'acconciatura è tipica del periodo neroniano: piccoli ricci regolari che incorniciano il viso diventando più folti vicino alle tempie. La donna indossa orecchini d'oro a semisfera e due collane: quella superiore è composta da almeno dieci perle di uguale dimensione, mentre quella inferiore è formata da dieci smeraldi blu, posizionati ognuno sotto una perla. In capo è visibile un leggero diadema composto da una catena d'argento con piccole sfere dello stesso materiale. Il dipinto è databile al regno di Nerone.

Ritratto a Londra nr. ER 40⁸¹⁶

Nel dipinto, proveniente forse da er-Rubayat, è ritratta una donna (*tav. XXXV.f*) con il viso rivolto di tre quarti verso destra. Il volto è androgino, il naso lungo e le labbra carnose. Gli occhi sono resi particolarmente ovali, quasi a “mandorla”; intorno agli

⁸¹⁴ PARLASCA 1969, p. 28.

⁸¹⁵ Conservato al Museo Egizio del Cairo, nr. inv. C.G.33241; tavola dipinta a encausto, dimensioni 35 x 21,5 cm; PARLASCA 1969, p. 45, nr. 70, tav. 17 (4); DOXIADIS 1995, pp. 67 e 201, nr. 53.

⁸¹⁶ Conservato alla National Gallery di Londra, nr. inv. 3931; tavola dipinta a encausto, dimensioni 41,5 x 22 cm; PARLASCA 1969, p. 53, nr. 99, tav. 92 (4); *Fayum* 1997, p. 108, nr. 77.

occhi è un alone scuro, non si capisce se un effetto per l'utilizzo di cosmesi o delle occhiaie. Il soggetto indossa una tunica viola con un *clavus* nero bordato d'oro sotto la spalla destra e un mantello viola. I capelli sono neri e ricci, raccolti dietro la nuca, probabilmente in uno *chignon*, e incorniciano la fronte con piccoli ricci pettinati su più registri. La donna indossa un paio di orecchini d'oro a semisfera, al collo sono visibili due collane: la collana in alto è un girocollo in oro, la seconda è costituita da smeraldi rettangolari alternati ad elementi in oro anch'essi rettangolari. Per l'acconciatura dei capelli e il tipo di abbigliamento, il dipinto è databile alla fine del regno di Nerone.

Ritratto di Demos al Cairo nr. ER 41⁸¹⁷

Nel dipinto è ritratta di giovane donna (*tav. XXXVI.a*) dal viso in posizione frontale. Da un'iscrizione su una striscia di tela applicata al petto risulta chiamarsi *Demos*, morta all'età di 24 anni⁸¹⁸. Il viso è tondeggiante ed è visibile un leggero doppio mento; le labbra sono piene. Gli occhi, marroni e intensi, sono bloccati in uno sguardo severo. Le sopracciglia si congiungono sopra il naso con una lieve peluria. Il soggetto indossa una tunica viola con un largo *clavus* nero che scende sotto la spalla destra e porta un mantello dello stesso colore della veste. I capelli sono acconciati in un "diadema" di ricciolini, in parte tenuti in uno *chignon* fermato da uno spillone d'oro. Porta un paio di orecchini d'oro di tipo a *crotalia*: da tre perle scendono dei pendenti d'oro che terminano a loro volta con una perla; al collo porta tre collane: la prima e la terza sono costituite da smeraldi sferici di colore blu, quella centrale è una catena d'oro. Il dipinto fu scoperto ad Hawara e l'acconciatura dei capelli lo data al periodo di regno dei Flavi.

Ritratto a Malibu nr. ER 42⁸¹⁹

Nel dipinto, proveniente da Hawara, è ritratta una giovane donna (*tav. XXXVI.b*) con il viso leggermente rivolto verso sinistra. Il soggetto ha una mandibola dai

⁸¹⁷ Conservato al Museo Egizio del Cairo, nr. inv. C.G.33237; tavola dipinta a encausto, dimensioni 38 x 21 x 0,2 cm; PARLASCA 1969, p. 47, nr. 79, *tav. 19 (2)*; DOXIADIS 1995, pp. 56-57 e 198, nr. 40; BUSSI 2008, pp. 120-121 e 146, *tav. V, 2*.

⁸¹⁸ PARLASCA 1969, p. 47, nr. 79.

⁸¹⁹ Conservato al J. Paul Getty Museum di Malibu, nr. inv. 73-AP-91; tavola dipinta a tempera, tavola dipinta a encausto, dimensioni 40 x 20 x 0,2 cm; PARLASCA 1977, p. 30, nr. 251, *tav. 61 (4)*; DOXIADIS 1995, pp. 59 e 199, nr. 44.

lineamenti marcati, naso piccolo e stretto e labbra piene. Gli occhi e le pupille sono particolarmente grandi, e la fronte è bassa. Indossa una veste viola con due *clavii* neri con un sottile bordo più chiaro. Sulla spalla sinistra scende un mantello di color viola. I capelli sono raccolti da uno *chignon* alto e fermati da un lungo spillone; sulla fronte i ricci sono ordinati su più livelli a forma di “diadema”, come nel ritratto nr. ER 41. Alle orecchie porta un paio di orecchini d’oro a cerchio con tre smeraldi verticali. Al collo indossa tre collane: la prima in alto è formata da una fila di perle, la seconda è una catena di anellini d’oro, infine la terza è composta da smeraldi alternati a perle e al centro una medaglia circolare dorata. L’acconciatura data il dipinto tra il 75 d.C. e il 100 d.C.

Ritratto a Londra nr. ER 43⁸²⁰

Nel dipinto è ritratta una donna (*tav. XXXVI.c*) dal viso in posizione frontale. Il volto è arrotondato, si nota dal chiaro scuro una leggera fossetta tra il labbro inferiore e il mento. Gli occhi sono intensi e si perdono nel vuoto, e si riscontra anche in questo ritratto la resa di maggiori proporzioni delle pupille. Sotto gli occhi sono visibili delle lievi occhiaie, le sopracciglia sono corte e sottili. Il soggetto indossa una veste viola con un *clavus* nero sotto la spalla destra e porta un mantello viola che le copre la parte sinistra del torace. I capelli, neri e ricci, sono raccolti in un largo *chignon* trattenuto da uno spillone d’oro, mentre dei piccoli riccioli incorniciano in modo ordinato la fronte. Al collo porta due collane: la prima in alto è una catenina in oro con un pendente costituito da uno smeraldo circolare in castone d’oro; la seconda in basso è formata da smeraldi ed elementi in oro. Alle orecchie sono visibili degli orecchini d’oro con uno smeraldo tra due perle. Il dipinto fu scoperto ad Hawara ed è databile, per l’acconciatura e lo stile dei gioielli, al primo ventennio del II secolo d.C.

Ritratto al Cairo nr. ER 44⁸²¹

⁸²⁰ Conservato al British Museum, nr. inv. EA 74712; tavola dipinta a encausto, dimensioni 49,6 x 22,6 x 0,25 cm; PETRIE 1913, tav. 18; PARLASCA 1969, pp. 51-52, nr. 49, tav. 2 (2); DOXIADIS 1995, p. 58, nr. 43; *Fayum* 1997, p. 82, nr. 53.

⁸²¹ Conservato al Museo Egizio del Cairo, nr. inv. C.G.33256; tavola dipinta a encausto, dimensioni 39 cm x 20,5 cm; PARLASCA 1969, p. 51, nr. 91, tav. 21 (6); DOXIADIS 1995, pp. 110-111 e 210, nr. 81.

Nel dipinto è ritratta una donna (*tav. XXXVI.d*) con il viso in posizione quasi frontale; l'opera proviene dal Fayum, ma non si conosce il sito preciso della scoperta. Il volto è androgino, il naso lungo e stretto. Gli occhi sono resi in maniera asimmetrica: l'occhio sinistro è particolarmente ovale, mentre quello destro è tondo. Intorno alle orbite oculari un alone scuro, probabilmente delle occhiaie. Il soggetto indossa una veste viola con un *clavus* nero bordato d'oro sotto la spalla destra, mentre sulla spalla sinistra scende un mantello viola. I capelli sono neri e ricci; non è visibile lo *chignon*, solo i ricciolini che in modo ordinato le incorniciano il volto su più registri. La donna indossa un paio di orecchini d'oro a semisfera, e al collo sono visibili tre collane: la prima collana in alto è una semplice catenina in oro, la seconda è composta da smeraldi sferici alternati a perle, la terza in basso è una catenina dorata con pendente a *lunula*. Per l'acconciatura dei capelli e la tipologia di gioielli è databile al regno di Traiano.

Ritratto a Cambridge USA, nr. ER 45⁸²²

Nella pittura è ritratta una donna (*tav. XXXVI.e*) dal volto in posizione quasi frontale; il dipinto fu scoperto nella necropoli di *Antinoopolis*. Il soggetto indossa una sotto-tunica bianca con decorazioni rosse⁸²³, una tunica blu con ai lati due *clavii* color verde scuro e un mantello blu scuro. Il viso è ovale, il naso lungo e le labbra sottili. Gli occhi sono piccoli e le pupille, a differenza degli altri soggetti, sono di proporzioni normali. Le orecchie sono grandi e lievemente sporgenti. I capelli sono acconciati a piccoli ricci all'attaccatura della fronte, divisi da una scriminatura centrale e raccolti forse in uno *chignon* alto. La donna indossa un paio di orecchini d'oro formati da un anello con un pendente d'oro a losanga in cui è incastonata una piccola pietra rosa, da cui pende una perla. Per l'acconciatura il dipinto è databile al regno di Adriano.

Ritratto a Parigi nr. ER 46⁸²⁴

⁸²² Conservato al The Arthur M. Sackler Museum dell'Università di Harvard (Cambridge, in Massachusetts), nr. inv. 1923.60; tavola dipinta a encausto, dimensioni 35,3 x 22,5 cm; PARLASCA 1969, p. 51, nr. 121, tav. 29 (3); DOXIADIS 1995, pp. 112-113 e 212, nr. 85.

⁸²³ Forse due *clavii* rossi visibili ai lati della scollatura.

⁸²⁴ Conservato al Louvre, nr. inv. P. 217; tavola dipinta a encausto, dimensioni 42 x 24 cm; STENICO 1963, p. 139; PARLASCA 1969, p. 65, nr. 139, tav. 33 (2); DOXIADIS 1995, pp. 114 e 213, nr. 86.

Nella pittura, proveniente da *Antinoopolis*, è ritratta una giovane donna (tav. XXXVI.f) in posizione quasi frontale. Il vestiario era coperto dalla doratura che è stata poi raschiata via, lasciando delle lacune. Il soggetto indossava una tunica e un mantello giallo-ocra. Il viso è delicato, labbra sottili, grandi occhi che si perdono nel vuoto; le sopracciglia sono lunghe e folte. I capelli sono tirati indietro e trattenuti da uno *chignon*, bloccati da uno spillone d'oro. La giovane donna indossa orecchini formati da un prisma di smeraldo tra due perle rotonde. Sul petto vi era una serie di collane particolarmente ricche che a causa della raschiatura non sono più visibili; al petto era legata una grossa gemma ovale incastonata nell'oro, legata tramite una cintura (o corda) al petto, come si vede nel ritratto nr. ER 53. Il dipinto per l'acconciatura è databile al regno di Adriano.

Ritratto a Manchester, nr. ER 47⁸²⁵

Nel dipinto, proveniente da Hawara, è ritratta una giovane donna (tav. XXXVII.a) con il viso rivolto di tre quarti verso sinistra. Il volto è ovale, le labbra lunghe e carnose. Intorno agli occhi, piccoli e ben proporzionati, vi è un alone scuro che incupisce particolarmente lo sguardo del soggetto. La giovane donna indossa una tunica e un mantello viola; all'altezza del petto, sulla veste, vi è una fascia decorata a rombi e puntini dorati. I capelli, neri e lisci, formano un arco acuto sulla fronte, dal cui vertice sale una scriminatura; i capelli sono raccolti poi in uno *chignon* alto. La giovane donna indossa un paio di orecchini d'oro con doppia perla; al collo è visibile una collana di smeraldi rettangolari alternati da piccole sfere dorate. Per l'acconciatura il dipinto è databile al regno di Antonino Pio.

Ritratto a Firenze, nr. ER 48⁸²⁶

Nel dipinto è ritratta una giovane donna (tav. XXXVII.b) dal viso rivolto leggermente verso destra. Il soggetto ha il volto rotondo, le labbra piccole e il naso grande. Gli occhi, leggermente asimmetrici, sono a mandorla e castani. La giovane donna indossa una tunica bianca con *clavus* nero sulla spalla destra, l'altra spalla è coperta da un mantello bianco. I capelli sono ricci e gonfi, il loro contorno intorno

⁸²⁵ Conservato al Manchester Museum, nr. inv. 2266. tavola dipinta a encausto, dimensioni 42,5 x 21,2 cm; PARLASCA 1969, p. 81, nr. 137, tav. 32 (6); DOXIADIS 1995, pp. 75 e 204, nr. 65.

⁸²⁶ Conservato al Museo Archeologico di Firenze, nr. inv. 2411. tavola dipinta a tempera, dimensioni 32,5 x 20,5 cm; STENICO 1963, p. 140; PARLASCA 1980, pp. 36-37, nr. 554, tav. 134 (1); DOXIADIS 1995, pp. 1 e 220, nr. 1.

alla fronte forma un trapezio; sul capo è visibile uno *chignon* quasi conico, formato da trecce. Alle orecchie sono visibili degli orecchini d'oro a *crotalia* con perle e smeraldi. Al collo è visibile una collana composta da smeraldi cilindrici alternati a piccoli elementi aurei. Il dipinto è soprannominato anche ritratto di “Zenobia”, in quanto Ippolito Rossellini, che acquisì la pittura in Egitto, vi vide una somiglianza con la moglie Zenobia Cherubini. L'acconciatura è quella di Faustina Maggiore e data il dipinto al regno di Antonino Pio.

Ritratto a Londra nr. ER 49⁸²⁷

Nel dipinto, proveniente probabilmente da er-Rubayat, è ritratta una giovane donna (*tav. XXXVII.c*) rivolta leggermente verso destra. Il soggetto indossa nelle ricche vesti: un mantello di color grigio e una tunica blu, in parte scolorita; sulla tunica un *clavus* d'oro scende dalla spalla destra congiungendosi al bordo dorato della scollatura. I lineamenti del viso sono molto delicati: labbra lunghe, occhi ben proporzionati e sopracciglia corte. I capelli ricci sono ordinati in boccoli che, in modo simmetrico, ricadono ordinatamente intorno alla fronte. Gli orecchini sono stati in parte restaurati; si tratterebbe di uno smeraldo incastonato nell'oro da cui pende una perla forata. La collana è costituita da smeraldi e pietre rettangolari con al centro un rubino ovale; sulla parte più alta del capo è visibile una sottile corona in oro. L'acconciatura ricorda la pettinatura di Crispina, e il dipinto sarebbe quindi da datarsi 180 d.C. circa⁸²⁸.

Ritratto a Vienna, nr. ER 50⁸²⁹

Nel dipinto è ritratta una donna (*tav. XXXVII.d*) dal viso in posizione frontale. Il viso è ovale e morbido, si percepisce un lieve doppio mento. Il naso è lungo e sottile, gli occhi grandi e a mandorla. La composizione generale della pittura è schematica, meno realistica degli altri ritratti finora descritti. Le labbra e i particolari del collo

⁸²⁷ Conservato al British Museum, nr. inv. EA 65346; tavola dipinta a encausto, dimensioni 44,3 x 20,4 cm x 0,5 cm; PETRIE 1913, tav. 18; PARLASCA 1969, p. 91, nr. 242, tav. 60 (1); DOXIADIS 1995, pp. 26-27 e 117, nr. 21; *Fayum* 1997, pp. 117-118, nr. 87; BUSSI 2008, pp. 120-121 e 147, tav. V, 3.

⁸²⁸ PARLASCA 1969, p. 91, nr. 242.

⁸²⁹ Conservato presso il Kunsthistorisches Museum (Antikensammlung) di Vienna, nr. inv. X 301; tavola dipinta a encausto, dimensioni 36,9 x 21,7 cm; PARLASCA 1980, pp. 38-39, nr. 561, tav. 136 (2); DOXIADIS 1995, pp. 31 e 192, nr. 29; *Fayum* 1997, p. 123, nr. 92; BUSSI 2008, pp. 120-121 e 145, tav. V, 1.

sono resi con poco realismo. Il soggetto indossa una tunica color rosa scuro con due sottili *clavii* neri, sulla spalla sinistra è visibile un mantello rosa scuro; lo scollo della tunica è bordato di bianco con un motivo a triangoli e sfere nere. I capelli sono mossi, ma disposti in modo ordinato, raccolti probabilmente dietro la nuca. La donna porta un paio di orecchini tipo a *crotalia* con perla centrale da cui scende una barretta dorata e tre pendenti che terminano con delle perle. Al collo sono visibili due collane: la prima composta da smeraldi cilindrici alternati a tre piccole sfere auree; la seconda è una spessa catena d'oro con un medaglione centrale raffigurante Medusa. Secondo Klaus Parlasca il ritratto è databile al IV secolo⁸³⁰, ma si ritiene più valida la datazione proposta da Euphrosyne Doxiadis, che propone una datazione tra i regni di Marco Aurelio e Commodus⁸³¹: nonostante la schematicità di alcuni elementi fisiognomici, l'acconciatura è da datarsi tra il 161 d.C. e il 192 d.C.

Ritratto a Londra nr. ER 51⁸³²

Nel dipinto, proveniente da Hawara, è ritratta una giovane donna (*tav. XXXVII.e*) con il viso rivolto di tre quarti verso destra. I tratti del viso sono androgini, la mandibola è marcata. Gli occhi sono asimmetrici, quello sinistro è disegnato lievemente troppo distanziato dal naso. Le labbra sono piene e accennano un sorriso. La donna veste una tunica bianca con un largo *clavus* rosso sotto la spalla destra. Sulla spalla sinistra porta un mantello rosso decorato con un orlo dorato e rifinito con sottili archetti ai margini. I capelli sono formati da sottili ricci tagliati corti e lasciati liberi. All'orecchio sinistro pende un orecchino d'oro con una perla; al collo porta una catena d'oro con pendente a *lunula*. Lo stile e l'acconciatura dei capelli suggeriscono una datazione all'inizio del III secolo d. C.

Ritratto a Manchester nr. ER 52⁸³³

Nel dipinto è ritratta una fanciulla (*tav. XXXVIII.a*) in posizione frontale. La mano destra è aperta con il palmo rivolto verso lo spettatore, nel tipico gesto della *dextra*

⁸³⁰ PARLASCA 1980, pp. 38-39, nr. 561.

⁸³¹ DOXIADIS 1995, pp. 31 e 192, nr. 29; *Fayum* 1997, p. 123, nr. 92.

⁸³² Conservato al British Museum, nr. inv. EA 74703; tavola dipinta a encausto, dimensioni 31 x 21,5 x 0,25 cm; PETRIE 1889, p. 45; PETRIE 1913, tav. 18; PARLASCA 1977, p. 68, nr. 400, tav. 99 (2); DOXIADIS 1995, pp. 142 e 208, nr. 79; *Fayum* 1997, p. 95, nr. 68.

⁸³³ Conservato al Manchester Museum, nr. inv. 11309. Sudario dipinto a tempera; PARLASCA 2003, p. 55, nr. 739, tav. 168 (1); DOXIADIS 1995, pp. 92-93 e 215.

*elata*⁸³⁴; nella mano sinistra stringe una ghirlanda di petali di rosa. Il viso è androgino e tondeggiante; naso e occhi piccoli, bocca lunga e stretta. Al collo porta una spessa collana in stucco dorato, all'anulare sinistro vi è un anello con castone scuro; dalle orecchie pendono degli orecchini con perla. Il soggetto indossa una tunica bianca a maniche lunghe con due *clavii* molto larghi di colore viola. I capelli corti e aderenti alla testa somigliano alla pettinatura di un fanciullo. Secondo Klaus Parlasca la tunica bianca e l'acconciatura dei capelli sono attribuibili solitamente a un ritratto maschile: l'autore ritiene infatti che nel dipinto fosse ritratto un bambino, poi modificato con l'aggiunta dei gioielli per la mummia di una bambina⁸³⁵. Lo stile del sudario fa propendere per una provenienza da *Antinoopolis*, mentre il ritratto per i vari elementi iconografici è databile al primo terzo del III secolo d.C.

Ritratto conservato in una collezione privata, nr. ER 53⁸³⁶

Nel dipinto è ritratta una giovane donna (*tav. XXXVIII.b*) in posizione frontale. Come nel ritratto nr. ER 52, il soggetto ha la mano destra aperta con il palmo rivolto in avanti, nel gesto della *dextra elata*⁸³⁷; nella mano sinistra stringe una croce egizia. Il viso è tondo, il naso corto e gli occhi grandi; i tratti facciali sono androgini. La giovane donna veste una tunica bianca dalle lunghe e larghe maniche frangiate; ai lati due larghi *clavii* viola scuro, decorati "a onde"; porta degli orecchini di perla e al collo ha una catena dorata con una grossa gemma al centro. In mezzo al petto è una grossa gemma azzurra ovale, montata su una base d'oro. L'oggetto è legato intorno al petto da una cintura (o corda) rosa che fa il giro intorno alla gabbia toracica, e ai lati del gioiello sono visibili i nodi della cintura. I capelli sono tagliati corti e a calotta. Anche in questo caso per la tipologia e i gioielli Klaus Parlasca ritiene che il soggetto ritratto sia una donna, nonostante alcune caratteristiche sembrerino identificarlo come un uomo. Il dipinto probabilmente proviene da *Antinoopolis* ed è databile alla prima metà del III secolo d.C.

⁸³⁴ L'ORANGE 1953, p. 143; BRILLIANT 1963, p. 165.

⁸³⁵ PARLASCA 2003, p. 55, nr. 739.

⁸³⁶ Non si conosce l'ubicazione odierna dell'opera; tela dipinta a tempera; PARLASCA 2003, p. 42, nr. 691, *tav. M* (1).

⁸³⁷ L'ORANGE 1953, p. 143; BRILLIANT 1963, p. 165.

Ritratto a Parigi nr. ER 54⁸³⁸

Nel dipinto è ritratta una giovane donna (*tav. XXXIX.a*) dal viso in posizione frontale. La pittura presenta delle lacune nella parte superiore del capo. I capelli, neri tagliati corti, coprono completamente le orecchie. Il soggetto indossa un chitone bianco con maniche lunghe, dai larghi *clavii* rossi contornati da fasce nere; sulla spalla sinistra è forse un mantello, anche se questa parte del dipinto è lacunosa. La giovane donna alza la mano destra rivolgendo il palmo aperto verso lo spettatore⁸³⁹, mentre nella mano sinistra stringe una ghirlanda floreale. Al collo porta una spessa collana in stucco dorato, ma portava anche due bracciali da polso in stucco, purtroppo andati persi; all'anulare sinistro indossa un anello d'oro con castone. In questa tipologia d'involucro di mummia sono dipinti il busto del soggetto e i piedi, mentre lo spazio tra la vita e le caviglie è ornato con una decorazione geometrica a cerchi secanti⁸⁴⁰. Secondo Parlasca il dipinto sarebbe da datarsi alla fine del II secolo⁸⁴¹, ma le analogie con i ritratti nr. ER 52 ed ER 53, in aggiunta alla presenza della *dextra elata*, daterebbero l'opera all'inizio del III secolo d.C.

Ritratto conservato in una collezione privata nr. ER 55⁸⁴²

Nel dipinto, di cui si conserva solo la metà sinistra, è ritratta una donna (*tav. XXXIX.b*) lievemente rivolta verso sinistra. Gli zigomi sono larghi e la bocca grande. I capelli sono divisi al centro e pettinati a onde sciolte sui lati; sulla fronte ricadono dei riccioli. La donna porta degli orecchini a staffa con tre perle e una collana di perle. Il soggetto indossa una tunica e un mantello scuri⁸⁴³. Secondo

⁸³⁸ Conservato al Louvre, nr. inv. AF. 6491; tela dipinta a tempera, dimensioni 156 x 70 cm; PARLASCA 1966, pp. 127 e 137, nr. 2; PARLASCA 2003, p. 61, nr. 764, *tav.* 171 (2).

⁸³⁹ Il gesto della *dextra elata* che ritroviamo raffigurato anche nei ritratti nr. ER 52 ed ER 53.

⁸⁴⁰ Simile a quelle che troviamo, più in grande nella tomba dei Tre Fratelli di Palmira e nella Tomba dei Busti di Qwelbe; si vedano le descrizioni nei rispettivi paragrafi, 4.V e 4.VI.

⁸⁴¹ PARLASCA 2003, p. 61.

⁸⁴² Non si conosce l'ubicazione odierna dell'opera; tavola dipinta a encausto, dimensioni 34,7 x 10,1 cm; PARLASCA 2003, p. 71, nr. 805, *tav.* 177 (8).

⁸⁴³ L'opera è stata pubblicata per la prima volta da Klaus Parlasca, che ha divulgato una foto in bianco e nero, non specificando il colore della veste nella descrizione. PARLASCA 2003, p. 71, nr. 805, *tav.* 177 (8).

Parlasca il ritratto sarebbe da datarsi alla metà del III secolo d.C. per lo stile pittorico⁸⁴⁴.

Ritratto a Londra nr. ER 56⁸⁴⁵

Nel dipinto, proveniente da er-Rubayat, è ritratta una giovane donna (*tav. XXXIX.c*) con il viso rivolto di tre quarti verso destra. Il viso è ovale, gli occhi intensi e perfettamente simmetrici, la pupilla non è resa in modo particolarmente realistico. Il naso è lungo e le sopracciglia corte e sottili. I capelli, ricci e neri, sono più gonfi ai lati e formano un leggero avvallamento al centro. La giovane donna porta degli orecchini a staffa con tre perle bianche, mentre al collo sono visibili due collane: la prima in alto è in oro intervallata da gemme cilindriche, la seconda è una spessa catena dorata con al centro un tondo. Il soggetto indossa una tunica e un mantello scuro con bordo bianco a “pettine”. Il tipo di acconciatura si ritrova alla fine del III e all’inizio del IV secolo d.C.; poiché il ritratto non segue la variante dell’acconciatura dell’imperatrice Fausta, per Parlasca si potrebbe datare alla seconda metà del III secolo d.C.⁸⁴⁶; secondo Doxiadis l’acconciatura sarebbe da datarsi alla fine del II secolo d.C.⁸⁴⁷.

Ritratto a Parigi nr. ER 57⁸⁴⁸

Nel dipinto, proveniente da *Antinoopolis*, è ritratta una donna (*tav. XXXIX.d*) in posizione frontale; i capelli sono tirati in dietro con una scriminatura al centro e trattenuti da una sottile reticella in oro; così pettinati incorniciano il volto. Il viso è morbido e piatto; gli occhi sono grandi e il naso aquilino. Il mento presenta una leggera fossetta centrale. La donna indossa una tunica viola con due larghi *clavii* neri, il mantello è anch’esso viola. Il soggetto porta alcuni gioielli: degli orecchini con tre perle e una catena d’oro al collo, in parte coperta dalla tunica. La mano destra è aperta verso lo spettatore, mentre nella sinistra stringe una croce ansata in

⁸⁴⁴ PARLASCA 2003, p. 71.

⁸⁴⁵ Conservato al British Museum, nr. inv. EA 65343; tavola dipinta a encausto, dimensioni 33,3 x 18 x 0,4 cm; ZALOSKER 1961, p. 26, *tav. 7*; PARLASCA 1980, p. 38, nr. 560, *tav. 136 (1)*; DOXIADIS 1995, pp. 30, 191-192, nr. 28; *Fayum* 1997, p. 123, nr. 93.

⁸⁴⁶ PARLASCA 1980, p. 38.

⁸⁴⁷ DOXIADIS 1995, pp. 30, 191-192, nr. 28; *Fayum* 1997, p. 123, nr. 93.

⁸⁴⁸ Conservato al Louvre, nr. inv. AF. 6440; sudario dipinto a tempera, dimensioni 166 x 85 cm; PARLASCA 1977, p. 73, nr. 419, *tav. 104 (1)*; CORTOPASSI 2012, pp. 409-411, *fig. 408*.

oro. Come riferisce Parlasca, un'iscrizione in greco riportava parte del nome, interpretato come Crispina, e l'età della defunta (45 anni). Secondo Parlasca, lo stile dei capelli data la pittura al secondo quarto del III secolo d.C.

Ritratto a Parigi nr. ER 58⁸⁴⁹

Nel dipinto, proveniente da *Antinoopolis*, è ritratta una donna (*tav. XXXIX.e*) in posizione frontale. Il soggetto presenta delle fisionomie particolare: la fronte è bassa, gli occhi particolarmente grandi sono a mandorla, le labbra sottili e il naso aquilino. I capelli neri hanno una forma ovale e compatta, trattenuti da una sottile coroncina d'oro. La donna porta degli orecchini di perle, mentre al collo pende una pesante collana, resa in stucco dorato, che ricorda un *torques* con due sfere. La donna indossa una tunica viola scuro e un mantello in ricami d'oro, le decorazioni del mantello sono a "onde" e motivi a intreccio. Al centro del petto è una grossa gemma tonda montata su base d'oro e legata intorno alla gabbia toracica da una cintura. Il soggetto compie il gesto della *dextra elata* verso lo spettatore, mentre con la mano sinistra sostiene una croce ansata. All'anulare sinistro porta un anello con castone. La pittura per tipologia è molto simile al ritratto nr. ER 57 ed è databile allo stesso periodo, il secondo quarto del III secolo d.C.

Ritratto ad Atene nr. ER 58⁸⁵⁰

Nel dipinto è ritratta una donna (*tav. XXXVIII.c*) in posizione frontale. Il soggetto presenta delle fisionomie simili al ritratto nr. ER 57; le labbra sono sottili, il naso aquilino e il collo morbido. I capelli neri hanno una forma ovale e compatta. La donna porta degli orecchini di perle, mentre al collo pende una pesante collana, resa in stucco dorato, in parte distaccato. Il soggetto indossa un'ampia tunica rosa con due larghi *clavii* neri, decorati da una sottile bordatura a onde; questa decorazione a onde si ritrova anche nel vestiario del ritratto nr. ER 53. La mano destra è aperta e rivolta verso lo spettatore, mentre nella mano sinistra stringe una croce ansata. Porta un anello all'indice sinistro e un secondo all'anulare sinistro; al polso sinistro

⁸⁴⁹ Conservato al Louvre, nr. inv. AF. 6487; tela dipinta a tempera, dimensioni 81 x 45 cm; PARLASCA 1977, p. 73, nr. 420, *tav.* 104 (2); CORTOPASSI 2012, pp. 409-411, *fig.* 406.

⁸⁵⁰ Conservato al *Benaki Museum* di Atene, nr. inv. 6877; tela dipinta a tempera, dimensioni 64 x 38 cm; PARLASCA 1977, p. 73, nr. 418, *tav.* 103 (4); DOXIADIS 1995, pp. 214-215 e 118, nr. 90.

porta un bracciale dorato. La pittura per tipologia è molto simile al ritratto nr. ER 57 ed è datato da Euphrosyne Doxiadis a cavallo tra il II e III secolo d.C.

I ritratti dipinti da Dura Europos

Prima di sviluppare le tematiche sull'arte partica e romana di Dura Europos, si ritiene doveroso fare un breve riassunto delle fasi di vita del sito. In principio la città fu una colonia macedone, che portava il nome semitico di Dura e quello ellenico di Europos⁸⁵¹. Il centro situato nella moderna località di aş-Şalihīyyah⁸⁵² fu individuato dalle truppe britanniche del capitano Murphy, quando il 30 marzo del 1920 un soldato, intento a scavare una trincea, scoprì casualmente delle pitture murali. Per un primo sopralluogo fu chiamato l'egittologo James Henry Breasted



che si
trovava a
Baghdad,
autore della
prima
esplorazione
som-maria
nel maggio
1921;
diventata la
regione
protet-torato
francese, gli
scavi

⁸⁵¹ Hopkins nel suo libro *The discovery of Dura-Europos*, riporta anche le date delle scoperte delle iscrizioni con i nomi della città: il 30 maggio del 1920 James Henry Breasted scoprì l'iscrizione *Dura*; tra il 7 e il 18 novembre del 1922, Franz Cumont scoprì delle iscrizioni che riportavano il nome *Europos*; HOPKINS 1979, p. XX; GRASSI 2007, pp. 269-295.

208

dal 1928 al 1936 guidate da Michail Ivanovič Rostovtzeff; altre ricerche sono quindi state condotte da missioni archeologiche franco-siriane dal 1985 fino all'inizio della guerra civile siriana⁸⁵³.

La città fu fondata nel 300 a.C. dal generale Nicanore e, opera degli architetti Seleucidi, si adatta alla topografia del luogo utilizzando lo schema urbanistico ippodameo⁸⁵⁴. Gli scavi degli anni '80 e i materiali ceramici trovati sulla collina della "ridotta" hanno tuttavia dimostrato l'esistenza di un insediamento databile già



Figura 28. Pianta della fortezza di Dura Europos.

al tempo degli Assiri⁸⁵⁵. Con la deduzione della colonia macedone sulla collina

⁸⁵³ LERICHE 2012a, pp. 11-46; DOWNEY 2012, pp. 65-76.

⁸⁵⁴ ROSTOVITZEFF, PERKINS 1960, p. 189.

⁸⁵⁵ DOWNEY 1994, pp. 401-402.

della cittadella fu edificato un palazzo, probabilmente la sede del governatore della provincia seleucidica di *Parapotamia*; sulla seconda collina che domina la città, la “ridotta”, era invece l'acropoli di Europos, dove fu edificato probabilmente lo *Strategèion* e forse un tempio dedicato a Giove Olimpico, che subirà numerosi rifacimenti fino a essere ridedicato a Zeus *Mègistos*. Durante l'occupazione partica tra il I d.C. e la prima metà del II secolo d.C., la città conobbe grande fermento urbanistico con l'ingrandimento dei palazzi e la costruzione di santuari di tipo babilonese⁸⁵⁶. Nell'area interna delle mura vennero costruite numerose case private di tipo orientale e il mercato ellenistico fu modificato con l'introduzione di portici con annesse botteghe. Secondo Rostovtzeff il periodo d'oro della città coincise con la dominazione partica, durante la quale Dura fu una fortezza importantissima sul confine settentrionale dell'impero al centro dei commerci carovanieri.

La città fu conquistata dapprima da Traiano⁸⁵⁷, in onore del quale i soldati della legione *III Cirenaica* eressero, fuori dalle mura della città, un arco di trionfo con iscrizione latina, e quindi incorporata definitivamente nella provincia siriana durante il regno di Marco Aurelio e Lucio Vero nel 165 d.C.⁸⁵⁸. Da allora, fino alla conquista sassanide del 256 d.C., Dura fu un presidio romano del *limes eufratico*. In epoca antoniniana a presidio della città fu posta la coorte ausiliaria *II Ulpia equitata*⁸⁵⁹.

Successivamente, durante il regno di Settimio Severo e di Caracalla, il presidio di Dura acquisì grande importanza e divenne un punto di concentrazione delle forze per le spedizioni contro i Parti. In questo periodo la parte Nord della città fu trasformata in un vero e proprio accampamento romano, con un pretorio monumentale, grandi terme, alloggiamenti per la truppa, un anfiteatro castrense e vari santuari militari, tra cui quelli di Mitra e di Giove Dolicheno. Il tempio di Artemide *Azzanathkona* fu in parte trasformato dai Romani in un annesso del pretorio, il centro amministrativo delle coorti ausiliarie⁸⁶⁰, mentre la guarnigione fu

⁸⁵⁶ Si ha testimonianza dei numerosi santuari: nel centro della città uno dedicato ad Artemide Nanaia e un altro a Hadad e Atargatis; uno per Artemide Azzanathkona, presso le mura settentrionali; nei due angoli Sud-Ovest e Nord della cinta murale due templi di divinità militari dedicati a Bēl e ad Aphlad.

⁸⁵⁷ Un'iscrizione trovata nel *mitrhaeum* testimonia che la città fu occupata nel 115 d.C.; POLLARD 2000, p. 45.

⁸⁵⁸ POLLARD 2000, p. 46.

⁸⁵⁹ POLLARD 2000, p. 47.

⁸⁶⁰ ROSTOVITZEFF, PERKINS 1960, pp. 182-193.

rinforzata con il presidio della coorte XX *Palmyrenorum* e altre *vexillationes legionariae*. All'inizio del III secolo d.C., quando i Sassanidi cominciarono a minacciare la provincia di Siria, Dura Europos divenne la sede del *dux ripae* dell'Eufrate. La guarnigione fu rinforzata nuovamente e un gran palazzo pretorio fu costruito per il *dux* nell'angolo Nord-Est della città e fu rinforzata la cinta muraria. La città, dopo lungo assedio, fu conquistata e distrutta dai sassanidi nel 256 d.C. Secondo Rostovtzeff il sito servì per un breve periodo come avamposto militare, per poi essere abbandonato⁸⁶¹, ma gli scavi negli anni '80 dimostrarono che la breve occupazione sasanide avvenne probabilmente tra il 252 d.C. e il 253 d.C., seguita da una nuova occupazione romana fino alla caduta della città nel 256⁸⁶²; dopo la conquista della città, il sito venne abbandonato fino alla riscoperta negli anni '20 del Novecento.

La breve descrizione storica è necessaria per un sito complesso come questo. Dovendo affrontare la tematica del ritratto nella pittura romana, bisogna innanzitutto dimostrare che le pitture qui presentate siano effettivamente un prodotto dell'arte romana; la città è stata un'importante crocevia al confine di due imperi, con influenze culturali semitiche, greche, partiche e romane. Come in altri siti del genere, per esempio Palmira e Hatra, ci si è posti una domanda: gli artefatti prodotti in queste città appartengono all'arte romana?

Rostovtzeff nel suo articolo "*Dura and the problem of Parthian art*"⁸⁶³ riteneva che la produzione artistica riscoperta nel sito di Dura, fosse in realtà il riflesso dell'arte partica e, sebbene la dominazione romana avesse apportato delle modifiche urbanistiche e nell'organizzazione della città, le opere artistiche che adornavano gli edifici appartenessero a quest'ultima, opponendosi così agli studiosi eurocentrici che consideravano l'arte partica di provenienza iranica una produzione minore assorbita nella più conosciuta cultura ellenistico-romana. Come nota Downey, la mancanza di testimonianze provenienti dai territori originali del regno partico impedisce di accertare se sia esistito un vero e proprio stile partico, di cui Dura rappresenterebbe comunque un riflesso provinciale⁸⁶⁴.

⁸⁶¹ POLLARD 2000, pp. 44-45.

⁸⁶² DOWNEY 1994, p. 402.

⁸⁶³ ROSTOVITZEFF 1935, pp. 157-304.

⁸⁶⁴ DOWNEY 1994, pp. 402-403.

Ann Perkins, in un'analisi della pittura durense, riscontra la mancanza della tematica della mitologia greca e degli stili pittorici romani scoperti in Italia⁸⁶⁵, a differenza di soggetti del culto greco come vittorie o divinità. I motivi di questa ellenizzazione incompleta (*«never completely Hellenized»*)⁸⁶⁶ sarebbero dovuti alla posizione, ai continui influssi orientali e alla resistenza della popolazione; la studiosa inserisce l'arte riscoperta nel sito in ciò che definisce cultura "durense"⁸⁶⁷. Nei ritratti che qui vengono proposti, in realtà, questa non completa ellenizzazione non traspare. Nel dipinto di *Iulius Terentius* ritroviamo un linguaggio ellenistico con un'iconografia che rientra perfettamente nell'arte romana: la rappresentazione delle due fortune in trono con corona turrata, i fiumi antropomorfi che nuotano sotto le fortune, le iscrizioni greche, l'iscrizione latina, le acconciature dei soldati e l'insegna della coorte; persino la triade palmirena utilizza la corazza anatomica di creazione ellenistica, che, per tale ragione, è stata motivo di dibattito⁸⁶⁸. Il dipinto con la famiglia di *Konon* I sullo sfondo presenta una complessa riproduzione architettonica che riprende il quarto stile pompeiano. Con ciò non si vuole criticare Perkins riguardo le sue teorie sulla pittura durense, in quanto corrette per il contesto generale del sito, ma bisogna analizzare diversamente gli edifici direttamente occupati dall'esercito romano. Il linguaggio artistico dei soldati delle coorti e delle legioni era sicuramente allineato in ogni provincia dell'impero, pur tenendo sempre conto dei particolarismi regionali.

In tutte le figure antropomorfe si riscontra la preponderanza della rappresentazione frontale del viso, peculiarità che, secondo alcuni, è stata uno degli elementi alla base dell'arte figurativa partica⁸⁶⁹. In realtà, già studiando i ritratti maschili dell'Egitto romano si è notato come le raffigurazioni maschili che presentano lo scorcio (rappresentazione del viso di tre-quarti verso destra o sinistra), tipologia preponderante nel I-II secolo d.C., nel III secolo d.C. cedano il passo alle

⁸⁶⁵ «It is interesting that in no case do Durene wall paintings depict scenes from Greek mythology, a subject that loomed so large in both Greek and Roman art. Nor are there distinctively Roman subjects like the splendid architectural paintings of Italy or delicate linear pseudo-architectural "carpet style" best known from the Golden House of Nero»: PERKINS 1973, p. 34.

⁸⁶⁶ PERKINS 1973, p. 34.

⁸⁶⁷ Come scrive nella prefazione del libro PERKINS 1973.

⁸⁶⁸ La discussione su questo tema è ripresa in modo specifico nel paragrafo successivo (6.II.); PEKÁRY 1986, pp. 91-103; PEKÁRY 1994; DIRVEN 2007, pp. 115-128.

⁸⁶⁹ WILL 1963, p. 974; PERKINS 1973, p. 34.

rappresentazioni con viso frontale⁸⁷⁰, fino a quasi scomparire nel IV d.C. Il viso in posizione frontale sembra essere stato un elemento distintivo dell'arte partica, ma, nel caso delle pitture romane di Dura Europos, potrebbe trattarsi di una scelta in linea con i cambiamenti iconografici propri dell'arte romana. Sicuramente è esistita un'arte partica, con una propria unità stilistica, che doveva fungere da promotrice per le politiche del paese, ma anche i romani conoscevano bene il potere della propaganda tramite le immagini e dovettero provare ad arginare il più possibile l'influsso culturale partico.

⁸⁷⁰ Tesi sostenuta il 11 dicembre 2013, da Giorgio Rea, presso l'Università degli studi di Milano. Relatore: Professoressa Maria Teresa Grassi, correlatore: Professoressa Silvia Bussi; p. 259, tab. 2.

6.II. Il dipinto di *Iulius Terentius*⁸⁷¹

Tra i primi rinvenimenti portati alla luce nel 1920 da James Henry Breasted si annovera il tempio delle “divinità palmirene”⁸⁷² (fig. 27-28). Le pareti degli

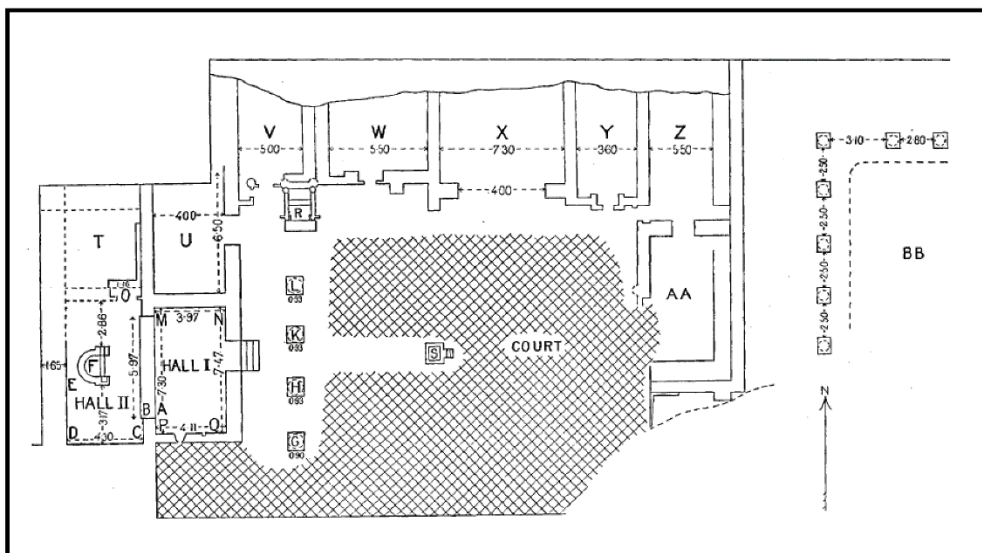


Figura 29. Prima pianta del tempio delle divinità palmirene di Dura Europos realizzata da Franz Cumont.

ambienti interni presentavano degli affreschi in buono stato di conservazione: uno dei riquadri più noti è il dipinto con *Iulius Terentius* che decorava parte della parete Nord del pronao⁸⁷³, distaccato nel 1930 e portato all’Università di Yale (dove è tutt’oggi conservato). Secondo un’iscrizione funeraria in greco, scoperta in una casa nelle vicinanze del tempio, *Iulius Terentius* era il tribuno della *Cohors XX Palmyrenorum* e morì in battaglia nel 239 d.C.⁸⁷⁴, data confermata in una nota dei

⁸⁷¹ Conservato presso la *Yale University Art Gallery*, collezione *Yale-French Excavations at Dura-Europos*, nr. inv. 1931.386; intonaco dipinto, dimensioni: altezza 107.0 cm, larghezza 165.0 cm, spessore 13.7 cm; BREASTED 1924, pp. 94-102, tav. XXI; CUMONT 1926; HOPKINS 1931, pp. 120-121; ROSTOVITZ 1939, pp. 57-99; WELLES 1941, pp. 79-102; PERKINS 1973, pp. 43-47, fig. 12; PEKÁRY 1986, pp. 91-103; MILLAR 1993, pp. 132-133; PEKÁRY 1994; DIRVEN 1999, pp. 302-308; POLLARD 2000, pp. 142-146; DIRVEN 2007, pp. 115-128; DOWNEY 2007, pp. 111-114; GNOLI 2007, pp. 71-84; DIRVEN 2011a, pp. 213-215; DIRVEN 2011b, p. 168; HEYN 2011, pp. 221-234; THOMAS 2011, pp. 43-44; LETTA 2013, pp. 319-322; SMITH 2013, pp. 160-163, fig. 6.4.

⁸⁷² Il tempio è conosciuto con i nomi di tempio di Bel o tempio delle divinità palmirene, DOWNEY 2007, pp. 111-114.

⁸⁷³ HEYN 2007, p. 221.

⁸⁷⁴ La lastra con l’iscrizione è tutt’oggi conservata presso la *Yale University Art Gallery*, collezione *Yale-French Excavations at Dura-Europos*, nr. inv. 1934.425; lastra di alabastro, dimensioni: altezza 33.97 cm, larghezza 28.89 cm, spessore 1.91 cm; WELLES 1941, pp. 79-102; WELLES, FINK, GILLIAM 1959, p. 281, nr. 89; DIRVEN 2011a, p. 213.

rapporti giornalieri della stessa coorte scritti dal sacerdote *Themes*⁸⁷⁵, che compare tra i soggetti dell'affresco; in base a questi dati si ritiene che il dipinto sia stato commissionato negli anni immediatamente successivi alla morte del tribuno, probabilmente nel decennio 239-249 d.C.⁸⁷⁶. L'edificio fu costruito intorno al 51 d. C.⁸⁷⁷ e cadde in disuso con l'abbandono della città nel 256 d.C. (quando tra il 209-216 d.C. la zona nord della città venne adibita a forte dal presidio militare, divenne un punto centrale per l'esercito⁸⁷⁸).

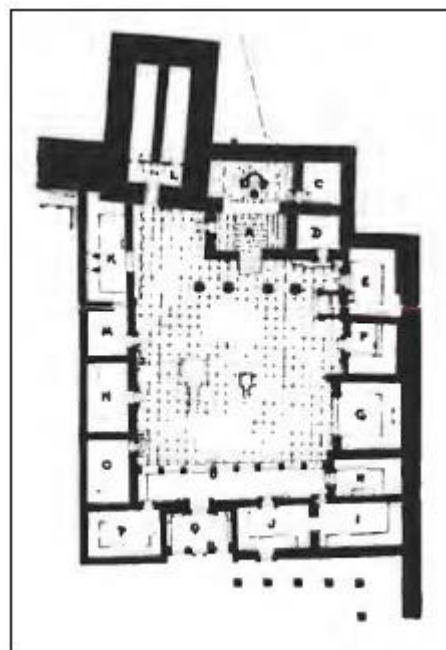


Figura 30. Pianta del tempio delle divinità palmirene-Dura Europos.

La pittura si divide in due parti (tav. XL.a). Al centro il tribuno *Iulius Terentius* che compie un sacrificio, identificato dall'iscrizione latina:

IVL•TEREN
TIUS•TRIB

Terentius indossa una tunica bianca a maniche lunghe e una clamide, anch'essa bianca, con frange rosse. Sotto la tunica pantaloni e alti stivali; sotto il braccio sinistro è ancora visibile il *balteus*, in parte nascosto dallo stesso braccio, che sostiene un gladio con elsa decorata. Il tribuno con la mano destra compie un sacrificio, bruciando incenso su un *thymiaterion*⁸⁷⁹, mentre nella sinistra stringe una pergamena arrotolata. Dietro di lui e alla sua sinistra, alcuni soldati appartenenti alla *Cohors XX Palmyrenorum*, divisi su due file (otto personaggi nella fila bassa a

⁸⁷⁵ TEAD IX, part. 1, pp. 176-185.

⁸⁷⁶ In principio Dirven riteneva che il 239 d.C. fosse il *terminus ante quem* la produzione della pittura, pensando che fosse stata dedicata direttamente da *Iulius Terentius*, nel successivo articolo ha ritenuto più probabile che fosse stato dipinto dopo la morte del tribuno. DIRVEN 1999, p. 307; DIRVEN 2007, p. 118.

⁸⁷⁷ Un'iscrizione a Zeus Soter offre una datazione *post quem* alla struttura; CUMONT 1926, pp. 29-145; DOWNEY 2007, p. 111.

⁸⁷⁸ DOWNEY 1988, pp. 105-110; POLLARD 2000, pp. 48-50.

⁸⁷⁹ Un incensiere, altarino dove bruciare l'incenso, dal greco antico *θυμιατήριον*; si veda l'esemplare in bronzo proveniente dalla casa G1-A, conservato presso la Yale University Art Gallery, collezione Yale-French Excavations at Dura-Europos, nr. inv. 1932.1396; HEALT 2011, p. 72, figg. 3-19.

fianco di *Terentius* e, forse, 12 personaggi nella fila più alta), che occupano la metà destra del quadro. Tutti i soldati vestono una tunica a maniche lunghe, pantaloni e stivali, mentre l'unico indumento che li differenzia dal legato è una clamide gialla. Di alcuni di loro, nella fila inferiore si distingue il *balteus* di pelle. Tutti i soldati compiono lo stesso gesto: il braccio destro alzato, il gomito lievemente piegato e con la mano aperta rivolta verso lo spettatore. Di questi personaggi, l'unico oltre *Iulius* di cui si riporta il nome è l'ultimo uomo a sinistra della fila superiore ed è il sacerdote *Themes*, figlio di *Mokimos*:

ΘΕΜΗC	Θέμης
MOKIMO	Μοκίμο(υ)
ΙΕΡΕΥC ⁸⁸⁰	ἱερεὺς ⁸⁸¹

Al centro, disposto simmetricamente rispetto a *Terentius* è un soldato con il vessillo della coorte. Sul lato sinistro del quadro ci sono alcune raffigurazioni di divinità. Nella porzione inferiore sono dipinte due donne in trono con ai piedi delle raffigurazioni antropomorfe di divinità acquatiche; indossano lunghe vesti con pesante panneggio, sulle loro teste una corona turrita e un *nimbus*. Oltre all'iconografia facilmente intuibile, le due divinità erano identificate da un'iscrizione (*tav. XL.b*) sul dipinto: sono la *Tyche* di Dura Europos (a destra) e la *Tyche* di Palmyra (a sinistra)⁸⁸².

ΤΥΧΗ ΠΑΑΜΥΡΩΝ	ΤΥΧΗ ΔΟΥΡΑC ⁸⁸³
---------------	----------------------------

Ai piedi di ogni fortuna, vi è la propria divinità acquatica corrispondente raffigurata con il busto nudo tra i flutti: sotto la fortuna di Dura Europos vi è l'Eufrate ritratto mentre nuota con il braccio sinistro teso e il braccio destro piegato; sotto Palmira vi è la rappresentazione più statica, con le braccia aperte, della fonte dell'oasi da

⁸⁸⁰ La citazione è trascritta esattamente come riportata da Breasted, lacune comprese; BREASTED 1924, p. 96.

⁸⁸¹ Questa iscrizione non è più visibile sul dipinto, ma fu fortunatamente trascritta dal Breasted e compare nel disegno ricostruttivo di Cumont; BREASTED 1924, p. 96.

⁸⁸² BREASTED 1924, p. 98.

⁸⁸³ Queste iscrizioni non sono più visibili nella pittura originale, ma solo dal disegno di Cumont, pubblicato poi da Breasted; BREASTED 1924, *tav. XXI*; si veda anche DIRVEN 1999, p. 304.

cui la città traeva l'acqua. Questi soggetti⁸⁸⁴ in nudità sono quasi un *unicum* nella pittura durena, in cui raramente sono rappresentati personaggi senza veli⁸⁸⁵.

Purtroppo, di queste due iscrizioni e di quella di *Themes* oggi non resta traccia. Tra le due divinità femminili è dipinto un grosso fiore rosa con quattro petali. Nella sezione superiore tre figure su piedistallo che sostengono una lancia con il braccio destro, vestono una corazza dorata di tipo anatomico, portano il *paludamentum* intorno al braccio e calzano alti stivali. I tre personaggi non hanno barba e sulla testa di ognuno è presente il *nimbus*. Le prime due figure a sinistra sostengono un globo nella mano sinistra e hanno la testa scoperta, mentre il personaggio sulla destra porta un piccolo scudo tondo sul braccio sinistro e un elmo sul capo.

I primi studiosi, tra cui Charles Clermont-Ganneau⁸⁸⁶ e Mikhail Ivanovich Rostovtzeff, interpretarono da subito le raffigurazioni come una triade di divinità Palmirene⁸⁸⁷, seguiti da molti studiosi contemporanei⁸⁸⁸. Solo Thomas Pekáry⁸⁸⁹ dubitò di questa lettura iconografica e nel 1986 avanzò un'ipotesi differente, ritenendo che le tre statue fossero ritratti di imperatori romani: Gordiano III, Balbino e Pupieno, che regnarono insieme nel 238 d.C.

Pekáry basava le sue interpretazioni principalmente su due elementi: la mancanza delle divinità Palmirene dal *Feriale Duranum*⁸⁹⁰ e la presenza di corazze anatomiche sui tre personaggi su piedistallo. Il *Feriale Duranum* è un calendario con le festività della legione scritto in latino su un papiro, scoperto a Dura Europos, specchio della religione ufficiale all'interno dell'esercito romano e datato tra il 223 e il 227 d.C.⁸⁹¹. Secondo Pekáry la mancanza delle divinità Palmirene dal *Feriale Duranum* è la prova che quest'ultime non possano essere i personaggi raffigurati nel dipinto, trattandosi di una rappresentazione ufficiale di un tribuno che compie un sacrificio davanti alla coorte. L'autore però non tiene conto delle raffigurazioni

⁸⁸⁴ Le raffigurazioni antropomorfe del fiume Eufrate e della fonte dell'oasi di Palmira.

⁸⁸⁵ PERKINS 1971, p. 35.

⁸⁸⁶ Le teorie di Charles Clermont-Ganneau sono espresse in BREASTED 1924, p. 97.

⁸⁸⁷ ROSTOVITZEFF 1939, pp. 72-74; PERKINS 1971, p. 43.

⁸⁸⁸ STOLL 2001, pp. 367-379; DIRVEN 2007, pp. 118-125.

⁸⁸⁹ PEKÁRY 1986, pp. 91-103.

⁸⁹⁰ FINK, HOEY, SNYDER 1940; FISHWICK 1988, pp. 349-361; POLLARD 2000, pp. 142-143.

⁸⁹¹ DIRVEN 2007, pp. 118.

delle due fortune cittadine, che sono presenti nel dipinto pur non comparendo nel *Feriale Duranum*⁸⁹². Da una sua interpretazione dei dati di scavo, ritiene che il tempio degli dei Palmireni smise di essere adibito a struttura religiosa nel 165 d.C. e, essendo il dipinto databile alla metà del III secolo d.C., le pitture non sarebbero inerenti all'attività del tempio, ma a una fase successiva. In realtà questa interpretazione contrasta con le evidenze archeologiche, in quanto sono innumerevoli le incisioni e pitture trovate all'interno del tempio con raffigurazioni e riferimenti alle divinità Palmirene databili dopo il 165 d.C.⁸⁹³. Come sostegno alla sua ipotesi vi è la presenza delle corazze anatomiche sulle tre figure, tipologia spesso utilizzata per rappresentare su statue e monete l'effigie imperiale; effettivamente la corazza muscolare manca nel mondo partico e le divinità Palmirene indossano solitamente corazze a scaglie.

Lucilla Dirven ha dimostrato che le tre raffigurazioni sono in realtà divinità partendo dallo studio iconografico dei personaggi⁸⁹⁴. Innanzi tutto, la presenza del *nimbus* per la rappresentazione di un imperatore inizierà soltanto con Costantino I e non si hanno esempi analoghi precedenti al IV secolo d.C. Nelle raffigurazioni di imperatori e generali con corazza, in nessun caso essi indossano l'elmo, che invece è presente sulla statua destra del dipinto. Per quanto riguarda le rappresentazioni di Pupieno e Balbino, i due imperatori erano solitamente ritratti barbati, mentre le figure del dipinto hanno il volto imberbe⁸⁹⁵. Pupieno e Balbino furono imperatori per soli tre mesi e, inizialmente, Gordiano III fu affiancato a loro come Cesare; sebbene esistano rappresentazioni monetali dei due imperatori insieme, non si ha testimonianza di conio con i due imperatori insieme a Gordiano III. Pupieno e Calpurnio morirono alla fine del 238 d.C., mentre si è concordi nel ritenere che l'opera fu prodotta dopo la morte di *Terentius*, dopo il 239 d.C. Ciò dimostra che le figure rappresentate sono in realtà tre divinità Palmirene e secondo Dirven si tratterebbe di Iarhibol, Aglibol e Arsu⁸⁹⁶. L'iconografia confermerebbe che Arsu è il

⁸⁹² Questa teoria è stata accettata in seguito da molti autori: POLLARD 2000, pp. 142-144; MILLAR 2001, p. 205; HERZ 2002, p. 84; RADDE 2004, pp. 458-459.

⁸⁹³ DIRVEN 2007, pp. 118.

⁸⁹⁴ DIRVEN 2007, pp. 122-124.

⁸⁹⁵ DIRVEN 2007, p. 121.

⁸⁹⁶ DIRVEN 2007, pp. 122-123.

personaggio con elmo e scudo, mentre Iaribol e Aglibol sono spesso raffigurati mentre sorreggono un globo.

Il personaggio principale della pittura è *Iulius Terentius*, alto quasi 54 cm. Sfortunatamente il viso non si è completamente conservato: rimane il colore del tondo del viso, ma dei particolari restano il lacerto dell'occhio sinistro e parte della barba. I soldati al suo fianco presentano caratterizzazioni fisiognomiche ben precise e diverse tra loro, riprova di come anche il ritratto del tribuno sia stato disegnato con la fisionomia originale. Il vestiario indossato da *Iulius* si ritrova nel sudario di Tyrannos⁸⁹⁷, dipinto dell'Egitto romano e databile allo stesso periodo, con la stessa tipologia di tunica a manica lunga con una clamide, cintura e armi, possibile testimonianza di un adeguamento dell'iconografia militare nelle pitture in Oriente. L'altro ritratto di cui si riporta il nome è quello del sacerdote *Themes*, posizionato subito sopra *Iulius*. Anche la pittura di questo soggetto è oggi mal conservata, ma grazie alla copia riprodotta da Cumont negli anni '20⁸⁹⁸ possiamo oggi riconoscere i suoi tratti fisiognomici: *Themes* è raffigurato con la barba lunga e i capelli a calotta rigonfi. Nessuno parla della dualità del ruolo di *Themes* che è sia sacerdote all'interno del tempio, sia membro della *Cohors XX Palmyrenorum*, come testimonierebbe il suo vestiario; una figura tutt'altro che secondaria, a cui si devono le pergamene con i resoconti giornalieri della coorte.

Il dipinto è un esempio di pittura votiva, creato per onorare un defunto, e le raffigurazioni con personaggi che bruciano incenso in un *thymiaterion* sono numerose all'interno del tempio⁸⁹⁹. Anche se dipinta dopo la morte del tribuno, questa pittura parietale non è da inserirsi all'interno della tipologia funeraria.

⁸⁹⁷ Ritratto a Luxor, nr. 8; si veda la descrizione nel paragrafo 5.VIII; conservato a Luxor presso il *Museum of Ancient Egyptian Art*, nr. Inv. J. 194. Ritratto a corpo intero su sudario in lino dipinto a tempera (85,5cm x 70,5cm); ROMANO 1979, p. 186, n. 290, fig. 154, tav. 15; AUBERT CORTOPASSI 1998, p. 16, fig. 1; PARLASCA 2003, p. 61, nr. 763.

⁸⁹⁸ BREASTED 1924, tav. XXI.

⁸⁹⁹ Pittura della famiglia di *Konon I* e la pittura di Otes.

6.III. Il dipinto di *Konon I*⁹⁰⁰

Il dipinto copriva la parete sud del *naos*⁹⁰¹ del tempio delle divinità Palmirene, già visibile quando il capitano Murphy scoprì il sito⁹⁰² (fig. 26). L'anno successivo all'intervento di Breasted, quando Cumont intraprese la prima campagna di scavo, inviò una lettera al collega americano per lamentarsi del pessimo stato di conservazione delle pitture, dovuto alla poca cura dei soldati indiani nel ricoprire il dipinto e agli atti vandalici dei beduini⁹⁰³. Negli anni '30 l'affresco, ormai deteriorato, fu distaccato e ricostruito nel Museo Nazionale di Damasco. Tra il 2002 e 2004, grazie a un progetto sponsorizzato dall'Unione Europea e dal DGAMS⁹⁰⁴, il dipinto di *Konon I* è stato completamente restaurato⁹⁰⁵.

La pittura era divisa in due registri, di cui solo quello inferiore si era preservato e si sviluppava per 4,30 m di larghezza per 4 m d'altezza. La pittura rappresenta undici personaggi a grandezza superiore (tav. *XLI.a*) al vero: otto personaggi sono disposti in fila in una posizione più elevata e tre personaggi su un registro inferiore. La quarta figura da sinistra è la bellissima *Bithnanaia*, che riveste un ruolo centrale nel dipinto; alla sua sinistra tre uomini, alla sua destra quattro ministri che svolgono alcune cerimonie religiose. I piedi degli otto personaggi sfiorano quello che sembrerebbe essere la riproduzione di un pavimento grigio in cui sono aggiunti, forse con una resa prospettica non riuscita, i tre bambini nel registro inferiore (decima, undicesima e dodicesima figura). In principio, vista la bellezza della figura femminile, Breasted propose di chiamarlo muro di *Bithnanaia*, “*wall of Bithnanaia*”⁹⁰⁶. Dalle iscrizioni presenti sul muro si è in grado di ricostruire l'albero genealogico della famiglia di *Konon I* (fig. 29).

⁹⁰⁰ Si è deciso di lasciare la dicitura con i numeri romani *Konon I*, come utilizzata dal Breasted per distinguerlo dal nipote *Konon II*.

⁹⁰¹ Breasted pareti C e D, parete sud, della stanza II; HEYN 2007, p. 222.

⁹⁰² BREASTED 1924, pp. 76-88, 99-102, tavv. VIII-XIX; CUMONT 1926, pp. 50-64; ROSTOVTZEFF 1939, pp. 70-71, tav. XV.2; HOPKINS 1941, pp. 18-29; BOSSERT 1951, p. 28, nr. 404; ROSTOVTZEFF, PERKINS 1960, p. 188, fig. 234; PERKINS 1973, pp. 39-43, fig. 10; HEYN 2007, pp. 224-226; THOMAS 2011, pp. 43-44, figg. 2.1, 2.2, 2.3; LERICHE 2012b, pp. 143-155.

⁹⁰³ La lettera, datata 23 novembre del 1923, fu inviata da F. Cumont a J. H. Breasted, ed è riportata per intero nel libro di Hopkins; HOPKINS 1979, p. 14.

⁹⁰⁴ Direzione Generale delle Antichità e dei Musei di Siria (DGAMS).

⁹⁰⁵ LERICHE 2012, p. 143.

⁹⁰⁶ BREASTED 1924, p. 76.

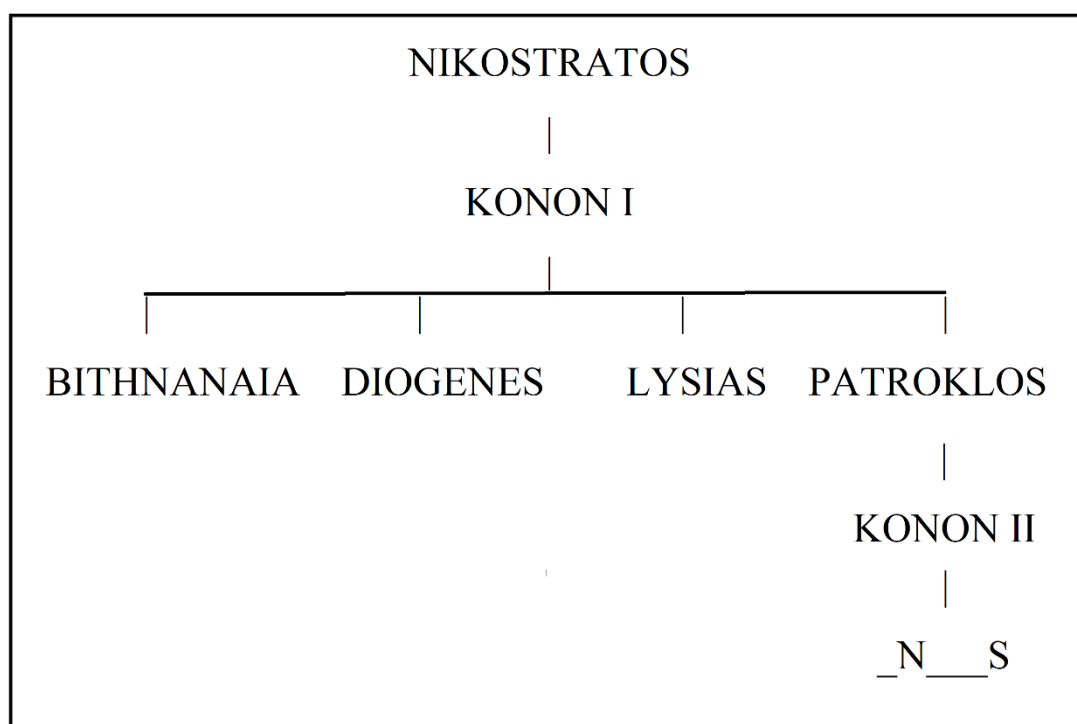


Figura 31. Ricostruzione dell'albero genealogico della famiglia di Konon I. BREASTED 1924, p. 86.

Konon I è il primo personaggio sulla sinistra, a cui seguono due preti e i quattro figli (*Bithnanaia*, *Diogenes*, *Lysias* e *Patroklos*) e sul lato opposto il nipote *Konon* II. Dei due bambini nell'angolo destro, non è pervenuta l'iscrizione. Del primo bambino sulla sinistra, sotto *Bithnanaia*, si è salvata parte dell'iscrizione con sole due lettere del nome, ma la dicitura figlio di *Konon*⁹⁰⁷. La questione che si pose già Breasted è se il bambino fosse figlio di *Konon* I o di *Konon* II, ritenendo a suo parere più probabile che fosse il pronipote di *Konon* I. I membri della famiglia appartengono all'*élite* locale di provenienza ellenica, come dimostrano i nomi greci; l'unica ad avere un nome non greco è *Bithnanaia*, che Breasted riteneva di origine partica traducibile come “figlia di Nanaia”⁹⁰⁸.

⁹⁰⁷ Tutti i nomi sono seguiti dalla dicitura KONONON; BREASTED 1924, p. 86.

⁹⁰⁸ Infatti, il nome sembrerebbe simile a quello di Zenobia Bath-Zabbai, il cui secondo nome aramaico significa figlia di Zabbaeus, formato dal prefisso Bath-; in questo caso la forma Bith-indicherebbe una forma femminile di possesso, per l'appunto “figlia di Nanaia”; BREASTED 1924, p. 86.

Sfondo con decorazione architettonica

A separare il registro superiore dal grande dipinto della famiglia di *Konon* I, vi è una lunga architrave in ocre gialla decorata con modanature. La fascia superiore sembrerebbe occupata da un fregio a palmette, subito sotto una serie di dieci modanature che intervallano tori sporgenti e *scotiae* rientranti, di diversa altezza. A sostenere la decorazione architettonica vi è un'edicola nella porzione sinistra del dipinto, sostenuta da tre pilastri⁹⁰⁹ dalla base quadrata e un architrave. L'architrave dell'edicola è in ocre rossa e suddiviso con diverse modanature, dall'alto verso il basso: un listello semplice diviso in tre fasce, una modanatura a cavetto, una modanatura a toro, una modanatura a tondino, un listello semplice, una modanatura a toro, una modanatura a tondino e un listello semplice. La decorazione poggia su due capitelli decorati a loro volta con modanature, dall'alto verso il basso: un listello semplice (un abaco), una modanatura a gola dritta, una modanatura a toro, una seconda modanatura a gola dritta, una seconda modanatura a toro, una modanatura a tondino e infine un listello semplice diviso in tre fasce che poggia sul pilastro. Dei pilastri dell'edicola ne sono presenti ben visibili due esterni ai lati delle prime due figure del dipinto e un terzo, meno definito e in ombra al centro dei due personaggi. Nessuno degli studiosi che ha analizzato la pittura scrive di un'edicola, ma parlano di colonnato, anche se le colonne visibili sono solo tre. Il corpo dei pilastri è colorato in ocre gialla, simile a quella utilizzata nell'architrave più alta; tutti gli studiosi parlano di colonne, esemplificando l'evidente struttura a parallelepipedo dell'elemento architettonico con linee di fuga che, tramite la prospettiva, permettono la visione di due superfici del solido. A destra dell'edicola sullo sfondo, sotto la lunga architrave che separa i due registri, è presente una struttura intonacata di bianco; l'unica decorazione visibile è costituita da due sottili fasce nere nella porzione superiore. Dietro *Bithnanaia* (quarta figura) e *Patroklos* (settima figura) si intravedono due porte a due ante: in ambedue i casi l'anta sinistra è chiusa e resa in ocre gialla, l'anta destra è aperta. Ai piedi della terza, sesta e ottava figura sono rappresentate tre basi in pietra formate da parallelepipedi; la più alta è quella centrale da cui sembra partire una colonna rossa completamente coperta dalla sesta figura. Queste basi sono coperte in malo modo dalle figure che sembrano volare

⁹⁰⁹ Il quarto pilastro non è visibile in quanto la costruzione prospettica lo farebbe terminare oltre i limiti del muro.

nello spazio; i personaggi sembrano disegnati casualmente sopra la scenografia architettonica, non rispettando la posizione spaziale imposta dalle linee di fuga della prospettiva. Le basi poggiavano su un finto pavimento in lastre che scende di due gradini verso un piano in cui erano raffigurati i tre bambini. Infine, si riscontra un pesante schematismo nella riproduzione dei piedi di tutti i personaggi adulti: il piede destro è dritto quasi perpendicolare al piano d'appoggio mentre il piede sinistro è quasi parallelo; ambedue i piedi sono leggermente rivolti verso destra, una tipologia che si raffronta nella riproduzione di statue nella pittura romana.

Prima figura (*Konon I*)

Nella prima figura è ritratto un uomo identificato dall'iscrizione sulla parete con il nome di *Konon I* (ΚΟΝΩΝ)⁹¹⁰. Il personaggio indossa una lunga veste bianca decorata da motivi rosa, che scende fino al polpaccio e ha lunghe maniche. Un mantello dalla spalla sinistra ricade dal braccio sinistro a mo' di *himation*⁹¹¹, il cui tessuto è stato efficacemente reso con effetti di chiaro-scuro. In testa porta un vistoso copricapo rosa e ai piedi bassi calzari bianchi con stringhe nere. Il colorito della pelle è bruno, i tratti semitici, intorno al mento una barbetta nera e leggeri baffi sopra le labbra. Nella mano sinistra stringe un oggetto formato da una corta astina azzurra con all'estremità due sfere rosa, forse un contenitore per olio o incenso⁹¹²; nella mano destra una cintura che termina su ambedue i lati con una decorazione in argento a fiore di loto, alle cui estremità si vedono i lunghi lacci per legarla, probabilmente una fascia-pettorale decorativa come quella che stringe l'undicesima figura⁹¹³. Il sacerdote porge gli oggetti alla figura alla sua sinistra.

Seconda figura (sacerdote)

La seconda figura ritrae un uomo (*tav. XLI.b*) a corpo intero mentre compie un sacrificio su un *thymiaterion*. Il soggetto indossa una veste bianca che scende fin

⁹¹⁰ BREASTED 1924, p. 101, fig. 58.

⁹¹¹ PERKINS 1973, p. 38.

⁹¹² Breasted non comprese l'oggetto e lo interpretò come un fulmine (*thunderbolt?*); per Perkins si tratterebbe per l'appunto di un vasetto che contiene olio o incenso. BREASTED 1924, p. 80; PERKINS 1973, p. 40.

⁹¹³ Secondo Breasted sarebbe una semplice collana (*necklace*), ma la lunghezza dell'oggetto smentirebbe questa ipotesi: si tratta più probabilmente di un elemento decorativo a fascia-pettorale; BREASTED 1924, p. 80.

sotto il polpaccio, con maniche lunghe e una cintola bianca alla vita. In testa porta un copricapo conico bianco dalla punta arrotondata e ha i piedi nudi di cui si distinguono le singole dita. Tra tutti i ritratti il suo viso presenta una qualità superiore nella riproduzione dei tratti fisiognomici. L'uomo ha il viso slanciato, naso lungo e sottile, gli occhi castano chiaro (dalle foto dei particolari e secondo Breasted l'occhio sinistro dalla pupilla bianca era forse guercio⁹¹⁴), una leggera barba con sottili baffi. Il braccio destro è sproporzionato e disegnato in maniera "approssimativa" per raggiungere il *thymiaterion* posto a fianco alla gamba sinistra; le fiamme e il fumo in cima al *thymiaterion* sono rese con sottili linee nere, in modo molto realistico. Secondo Breasted le linee nere in realtà formano un ramo di una pianta che viene posta all'interno del braciere⁹¹⁵, ma l'ipotesi dello studioso è smentita dalla mancata colorazione del "rametto" e dall'utilizzo stesso del *thymiaterion*. Sono numerosi i sacrifici attestati con questo oggetto (per esempio dalla terza figura alla sinistra e da numerosi altre pitture di Dura⁹¹⁶), ma in tutti i casi si rappresenta del fuoco o del fumo. Il *thymiaterion* è formato da due tronchi di cono alle estremità, un corpo tubolare al centro interrotto da tre sfere. Nella mano sinistra stringe contemporaneamente un piatto e una brocchetta metallica; sul piatto sono presenti due coltelli dal manico rosa. Tutti gli elementi metallici come il *thymiaterion*, la brocchetta, il vassoio e le lame dei coltelli, sono resi con un particolare grigio che tende al blu, che imita perfettamente il metallo.

Terza figura (sacerdote)

Lo schema e il vestiario di questo personaggio sono identici a quelli della seconda figura. L'uomo è raffigurato a corpo intero (*tav. XLI.b*) mentre indossa una lunga veste bianca a maniche lunghe, i piedi sono nudi e sul capo porta un copricapo conico bianco dalla punta arrotondata. Lungo il profilo del mento è presente una leggera barbetta. Il collo è lungo e stretto, gli occhi piccoli e scuri; il largo naso è particolarmente vicino alle labbra. Il viso è leggermente più sfumato di quello della seconda figura, e i tratti meno definiti. L'uomo, come tutti i personaggi, ha la carnagione della pelle bruna, e come le due figure precedenti una leggera barba nera intorno al mento. Il braccio destro incrocia il busto per bruciare incenso nel

⁹¹⁴ BREASTED 1924, *tav. XII*.

⁹¹⁵ BREASTED 1924, *p. 81*.

⁹¹⁶ Tra cui quella di *Iulius Terentius*

thymiaterion posto vicino alla sua gamba sinistra, mentre le fiamme sono rese dal pittore con spesse pennellate nere⁹¹⁷. Il *thymiaterion* è lungo e stretto, formato da tre tronchi di cono e di colore bianco. Con la mano sinistra sostiene una coppa grigia dall'interno rosso, dalla quale sporgono due coltelli; la coppa è disegnata sulla veste della donna alla sinistra del soggetto. La figura è stata forse disegnata prima dei personaggi alla sua destra, in quanto la prima e la seconda figura sono inquadrare all'interno dell'edicola, il cui pilastro più a destra è costruito a ridosso della terza. Dalla costruzione pittorica l'architettura sembra appoggiarsi alla terza figura; in più,

mentre i primi due personaggi sono ben definiti grazie a sottili contorni neri, il terzo uomo non presenta questa particolarità.

Quarta figura (*Bithnanaia*)

La quarta figura è il ritratto a corpo intero di una donna dalle vesti riccamente adornate, identificata tramite l'iscrizione sul muro come *Bithnanaia* (BIONANAIA)⁹¹⁸ figlia di *Konon I*. Sulla testa reca un alto turbante⁹¹⁹ decorato con tessuti bianchi e magenta, da cui scendono a "festone" dei fili di perla. La donna indossa una lunga veste bianca colorata di rosso magenta all'altezza del petto, coprendo le spalle e il cappello con un velo bianco in parte dipinto in rosso magenta. Ai piedi porta dei bassi calzari bianchi. *Bithnanaia* mette in mostra diversi gioielli: orecchini, una pesante collana e un'armilla (un bracciale a torciglione) al polso destro. La collana-pettorale (fig. 30) è particolarmente elaborata e costituita da una

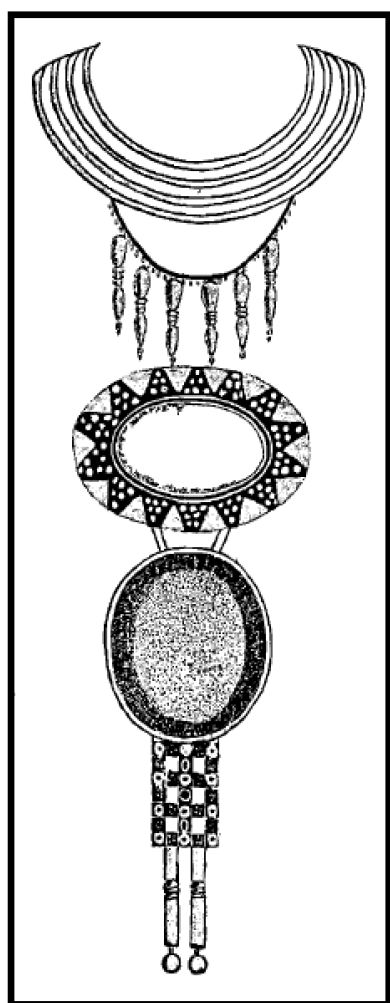


Figura 32. Ricostruzione della collana-pettorale portata da *Bithnanaia*.

⁹¹⁷ Si nota che in questo caso Breasted riconosce le fiamme, mentre la stessa rappresentazione della seconda figura era stata scambiata per un rametto; BREASTED 1924, p. 81.

⁹¹⁸ BREASTED 1924, p. 101, fig. 58.

⁹¹⁹ Spesso il copricapo è descritto come una tiara, questo errore è dato dalla resa pittorica. Dai busti palmireni scolpiti si possono vedere chiaramente i particolari di questo copricapo, che era senza alcun dubbio un alto turbante, come si vede per esempio nella fig. 14.

serie di anelli metallici a girocollo (ne sono visibili quattro); al centro pende un filo a semicerchio da cui scendono sei filamenti decorati con piccoli elementi geometrici (forse perline e ossi lavorati). I due filamenti centrali sostengono un grosso pendaglio ovale di color viola, probabilmente per imitare una gemma d'ametista, incastonata in un supporto d'argento decorato a spicchi perlinati; subito sotto, attaccato alla gemma ovale, un medaglione ovale posto perpendicolarmente al monile in ametista, decorato con colori diversi tra cui rosso, verde, bianco e viola, a indicare forse diverse pietre. Infine, dal medaglione scende una retina di tre file verticali e quattro orizzontali costituite da piccoli elementi sferici neri e bianchi (ossi lavorati e perline); dalla retina si diramano due file di due elementi cilindrici in osso che terminano con una perlina. Il viso della donna è leggermente schiacciato, molto tondeggiante, occhi sono grandi e il naso e la bocca minuti. La mano destra è alzata all'altezza del petto e aperta verso lo spettatore. Dietro la donna e la terza figura si scorge una porta in legno: l'anta sinistra dietro l'uomo è chiusa, mentre quella destra dietro la donna è aperta.

Quinta figura (*Diogenes*)

La quinta figura ritrae un uomo imberbe a figura intera, identificato come *Diogenes* (ΔΙΟΓΕΝΗΣ)⁹²⁰ dalle iscrizioni sulla parete, figlio di *Konon*. Il personaggio indossa una veste bianca simile a quella del padre, decorata con motivi geometrici rosa; sotto di essa, grazie al restauro, è oggi visibile un pantalone persiano di color rosso. L'uomo ha la carnagione leggermente più chiara rispetto alle prime tre figure. Il mento è appuntito, il naso corto e gli occhi piccoli. *Diogenes* ha una capigliatura particolare: i capelli sono neri, ricci e rigonfi, quasi perfettamente sferici. Con la mano destra compie lo stesso gesto della donna alla sua destra, portandola al petto e aprendola verso lo spettatore; nella mano sinistra, all'altezza del bacino, stringe due rametti di palma. Porta infine bassi calzari bianchi con lacci. Purtroppo, il pittore ha commesso un vistoso errore nella riproduzione delle gambe, che non sono in linea con il resto del corpo ma nettamente rivolte verso la sua sinistra, cosicché la gamba sinistra si trova nella posizione della gamba destra, che, a sua volta, si confonde con i piedi della quarta figura.

⁹²⁰ BREASTED 1924, p. 101, fig. 58.

Figure sesta, settima e ottava (*Lysias*, *Patroklos*, *Konon II*)

Questa parte del dipinto è leggermente rovinata e il volto dei personaggi non è ben leggibile, ma fortunatamente le iscrizioni garantiscono le identificazioni: il sesto e il settimo personaggio sono *Lysias* (ΛΥΣΙΑC)⁹²¹ e *Patroklos* (ΠΑΤΡΟΚΛΟC)⁹²², figli di *Konon I*, fratelli di *Bithnanaia* e *Diogenes*; l'ultimo personaggio è *Konon II*, figlio di *Patroklos* e nipote di *Konon I*. I tre uomini vestono come *Diogenes*, indossando una veste bianca con lunghe maniche, un pantalone persiano rosso e calzari bianchi. Anche lo schema è identico: gli uomini alzano la mano destra al petto, tenendola aperta verso lo spettatore, mentre nella sinistra stringono due rami di palma.

Nona figura (figlio di *Konon*)

La nona figura è il ritratto a corpo intero di un bambino, posizionato su un ripiano più basso. La testa è all'altezza dei piedi della terza e quarta figura. Il bambino indossa una lunga veste a maniche lunghe con due *clavii* rosa che partono dalle spalle e si congiungono all'altezza della vita in un unico *clavius* che scende fino alle gambe; gli orli delle lunghe maniche sono decorati con una larga banda rosa. Il volto del bambino è raffigurato di scorcio, leggermente rivolto verso la sua sinistra. I capelli sono folti, neri e gonfi, e le orecchie particolarmente grandi. Il giovane ha folte ciglia, occhi intensi, lungo naso e labbra sottili; l'ovale del viso è delicato e l'artista ha utilizzato sapientemente il chiaro-scuro per i dettagli fisiognomici. Il ritratto è particolarmente espressivo: dalle labbra serrate e dal chiaroscuro intorno agli occhi si evince la malinconia dello sguardo. Come la figura femminile sopra di lui, alza la mano destra sul petto, tenendola aperta verso lo spettatore; il braccio sinistro è a riposo lungo il fianco, mentre stringe una brocchetta simile a quella del secondo sacerdote. La parte della pittura sotto il ginocchio non si è conservata.

Decima figura

Posta nel registro inferiore sotto la figura settima si trova il ritratto di una bambina (*tav. XLI.c*) a corpo intero. La bambina, che è vestita come la donna al centro della rappresentazione soprastante, indossa una lunga veste rosa e in testa porta un

⁹²¹ A differenza degli altri nomi, questa iscrizione non era ben leggibile ed è stata ricostruita dal Breasted grazie ai pochi elementi rimasti; BREASTED 1924, p. 87, nota 2; p. 101, fig. 58.

⁹²² BREASTED 1924, p. 101, fig. 58.

copricapo coperto da un velo rosa; una fascia bianca tiene legato il velo sul copricapo. A differenza dell'altra raffigurazione femminile, ai lati della testa sono visibili delle ciocche di capelli trattenute all'interno del copricapo. Il soggetto porta orecchini e la stessa identica collana descritta nella quarta figura; in merito al complesso gioiello portato dai personaggi femminili si hanno confronti precisi per quanto riguarda la grande gemma ovale; questo monile è posto al centro del petto all'altezza del cuore in almeno due ritratti dell'Egitto romano⁹²³, e presenta la stessa forma, dimensione e posizione.

Il viso è tondo, delicato e, come il bambino alla sua sinistra, leggermente rivolto verso sinistra; le labbra sono lunghe e sottili, gli occhi intensi sono dipinti con minuzia fino alla pupilla, e l'utilizzo del chiaroscuro rende realisticamente i particolari del viso. Come nella nona figura, la bravura del pittore dona alla bambina un'espressione malinconica. Il braccio sinistro scende lungo il fianco e nella mano stringe forse un sacchetto di stoffa rosa; porta la mano destra al petto con il palmo della mano rivolto verso lo spettatore; la resa della mano è sproporzionata, quasi simile a quella di un adulto.

Undicesima figura

Nell'angolo destro della parete, sul piano inferiore, è raffigurato un bambino a corpo intero. Il bambino è stante a fianco della decima figura e indossa una lunga veste bianca dalle lunghe maniche. Al centro le maniche sono decorate da una fascia rosa, mentre sulla veste sono presenti due *clavii* rosa che partono dalle spalle scendendo fino ai piedi. Nella mano destra stringe una cintura chiusa ad anello identica a quella stretta dalla prima figura. Anche in questo caso è visibile la fascia rosa, le due estremità metalliche a forma di fiore di loto e i nastri, ora legati insieme e stretti nella mano destra. La mano sinistra ricade sul fianco. Il viso, oggi molto danneggiato, è delicato e doveva essere particolareggiato come quelli degli altri due bambini. I capelli sono più ricci e le orecchie più piccole rispetto alla nona figura.

⁹²³ Pittura a encausto su legno, conservata al Louvre, nr. inv. P. 217; nella pittura è ritratta una donna, la porzione del collo è molto rovinata, ma è rimasta la riproduzione di una gemma incastonata posta sul petto all'altezza del cuore; la pittura è databile alla fine del regno di Traiano, PARLASCA 1969, p. 65, nr. 139, tav. 33.2. Pittura a tempera su tela in cui è ritratta una donna ingioiellata; al petto, all'altezza del cuore, è una gemma verde su montatura oro, sorretta da una cintura; è datata al secondo quarto del III secolo d.C., PARLASCA 2003, p. 42, nr. 691, tav. M.1.

Nel dipinto sono raffigurati dei sacrifici eseguiti da due preti alla presenza della famiglia di *Konon* I. Breasted nella raffigurazione intravedeva la cerimonia babilonese dell'albero della vita⁹²⁴, in cui un ramo di palma era posto in un vaso d'acqua, un'ipotesi derivata da un'interpretazione erronea del braciere della seconda figura (che lo studioso riteneva un vaso in cui il sacerdote infilava un rametto⁹²⁵); tuttavia, già Perkins comprese che nel dipinto erano in realtà presenti due *thymiateria*⁹²⁶.

A mio parere si è di fronte a una cerimonia di passaggio del bambino (figura nona) sotto *Bithnanaia*. Oltre ai rametti di palma, si nota un oggetto che ricorre due volte in tutto il dipinto: la fascia-pettorale rosa e con elementi metallici a forma di fiore di loto, è tenuta srotolata nelle mani di *Konon* I e chiusa a cerchio dal secondo bambino del piano inferiore. Quest'oggetto apre la rappresentazione con la prima figura a sinistra e si chiude con l'ultima figura in basso a destra. La costruzione del dipinto reggerebbe simbolicamente questa ipotesi: c'è il capostipite vestito per il rituale che stringe la fascia-pettorale nelle mani, due preti che compiono sacrifici propiziatori agli dei e tutta la famiglia che assiste al rito; i due bambini nell'angolo destro (la nona e la decima figura) sono imparentati con il bambino collocato tra il sacerdote e *Bithnanaia*; l'undicesima figura nell'angolo destro, bambino di età leggermente superiore al figlio di *Konon* II, ha già compiuto questo rito e mostra a tutti la propria fascia pettorale.

Partendo da un'iscrizione, trovata nel cortile del tempio dedicata da *Lysias* figlio di *Konon* figlio di *Patroklos* e databile al 115 d.C., Cumont propose come datazione l'80 d.C.⁹²⁷. Lo studioso francese riteneva infatti che fosse stata dedicata dal figlio di *Patroklos*, la settima figura del ritratto, e che la pittura dovesse datarsi quarant'anni prima dell'iscrizione, un'ipotesi ancora predominante ai nostri giorni⁹²⁸. Ann Perkins nel suo libro *The Art of Dura-Europos*, ipotizzava che il dipinto fosse da datarsi alla fine del II secolo d.C. per tre motivi: la grafia delle

⁹²⁴ «*The ceremony of the "tree of life"* », BREASTED 1924, p. 85.

⁹²⁵ L'ipotesi della cerimonia dell'albero della vita è riportata ancora da Maura K. Hein, anche se già smentita più di trent'anni prima da Ann Perkins; PERKINS 1973, p. 40; HEIN 2007, p. 222.

⁹²⁶ PERKINS 1973, p. 40.

⁹²⁷ BREASTED 1924, p. 86; CUMONT 1926, p. 57.

⁹²⁸ BREASTED 1924, p. 86; GHEDINI 1984, p. 34; ROSTOVTZEFF, HOPKINS 1960, p. 190; LERICHE 2012, p. 152.

lettere greche sulla pittura con i caratteri arrotondati, tipica del II secolo d.C.⁹²⁹; l'acconciatura e i gioielli che portano le donne della pittura, raffigurati nell'arte plastica di Palmira e di Hatra non prima del II secolo d.C.⁹³⁰; infine, una pergamena di Dura databile al 180 d.C., dove è citato un *Konon* figlio di *Nikostratos*, probabilmente il capostipite della famiglia⁹³¹. Secondo Perkins l'opera è frutto di artisti locali che cercarono di imitare lo stile pittorico occidentale, poiché la scenografia architettonica richiama gli stili pompeiani; ciononostante lo sfondo si scontra con le posizioni volanti dei personaggi della scena superiore. Un'altra prova dell'esperimento non riuscito dei pittori durenici di imitare lo stile romano, si apprenderebbe dalla freddezza dei gesti⁹³². In realtà, a mio parere, sono evidenti le mani di più artisti all'interno dell'opera che ricopre una superficie di più di 34 m². La riproduzione delle architetture è ben costruita, la spazialità e la resa della prospettiva impeccabili; i pilastri presentano un elaborato gioco di chiaroscuro e ombre, che sicuramente non poteva essere reso da una mano inesperta in disegni di questo genere.

Ritengo che la decorazione dello sfondo e i volti dei personaggi siano stati opera di un artista che conosceva molto bene lo stile e le tecniche dell'arte ellenistico-romana, mentre i corpi e gli oggetti di culto dovrebbero ricondursi a pittori autoctoni esperti della cultura religiosa durenica. Ciò spiegherebbe perché, ad esempio, il quinto personaggio presenti un errore così vistoso nel disegno delle gambe; un unico pittore difficilmente avrebbe errato di così tanti decimetri (la gamba sinistra si trova al posto di quella destra e quella destra è del tutto fuori asse), ma più pittori, lavorando contemporaneamente in mezzo alle impalcature, avrebbero potuto facilmente sbagliarsi. Si noti poi l'utilizzo dello scorcio nei ritratti dei tre bambini, contrario alla predominante posa frontale alla base dell'arte durenica.

Questi elementi si avvicinano storicamente alla datazione proposta da Perkins, in quanto tali cambiamenti stilistici avrebbero un significato se fossero avvenuti in piena occupazione romana; se fosse vero il contrario, perché la famiglia di *Konon* I

⁹²⁹ PERKINS 1973, p. 41; GHEDINI 1984, pp. 35-36.

⁹³⁰ PERKINS 1973, p. 41; GHEDINI 1984, pp. 35-36.

⁹³¹ «A *Konon* son of *Nikostratos* is named in a Dura parchment of c. A.D. 180 and could very well have been the donor of the painting» PERKINS 1973, p. 41. Purtroppo, la studiosa in nota non specifica quale pergamena, ma riporta «[...] For the date of the script in the *Konon* painting, and of other Durene scripts, I am indebted to the late C. B. Wells»; PERKINS 1973, p. 41, nota 1.

⁹³² PERKINS 1973, p. 40.

avrebbe dovuto servirsi di artisti e di uno stile di tipo “occidentale”⁹³³ nel periodo di massima fioritura dell’arte partica? Se la pittura fosse stata realizzata alla fine del I secolo d.C., perché i soldati romani, che tra l’altro occuparono tutto il quartiere, conservarono una pittura dell’epoca partica?

Una risposta alla prima domanda si trova nell’articolo *The Architectural Background in the paintings at Dura Europos*⁹³⁴, in cui l’archeologo Clark Hopkins concorda con la datazione proposta da Cumont e tenta di spiegare la presenza delle architetture di stile ellenistico nel dipinto di *Konon I*. Secondo l’archeologo americano, i continui cambiamenti del *limes* che da Augusto in poi continuò ad avvicinarsi a Dura Europos, avrebbe reso possibile un’influenza romana in quest’area, permettendo così l’arrivo degli stili pittorici architettonici nella città⁹³⁵. La spiegazione è debole e illustra solo in parte la scelta della famiglia di *Konon I* di utilizzare un sistema iconografico ellenistico. Dal punto di vista storico, nella prima metà del I secolo d.C. sul trono dell’impero persiano tentarono di salire alcuni principi filoromani, consegnati in giovane età dai genitori come ostaggi, educati e sostenuti da Roma (Tiridate III, Meherdates)⁹³⁶, sempre sconfitti in quanto privi del favore dell’aristocrazia partica. Nelle vicende di Tiridate III e Meherdates si sottolinea una certa ostilità per la politica e la cultura romana, che tra il I secolo d.C. e il II secolo d.C. è di fatto l’erede del sapere e dell’arte ellenistica; per la famiglia di *Konon I*, commissionare un dipinto con elementi stilistici romani all’interno del *naos* di un tempio dedicato alle divinità orientali poteva attirare dell’astio da quella parte della comunità di origine partica. Si nota che due bambini vestono in modo “occidentale” con una tunica bianca con larghi *clavii* rosa, simili a quelle che ritroviamo nella raffigurazione di *Massimus architectus*⁹³⁷ e *Barginnaeas*⁹³⁸ personaggi legati all’esercito romano di cui si parlerà nel prossimo paragrafo.

⁹³³ Proveniente dalla provincia romana siriana.

⁹³⁴ HOPKINS 1941.

⁹³⁵ KOPKINS 1941, p. 18.

⁹³⁶ BIVAR 1983, pp. 71-75.

⁹³⁷ Dura Europos, Casa degli scribi romani, ambiente 36, non vi sono dati sull’odierna collocazione; CROSBY 1936, p. 298; BAIRD 2014, pp. 138-148; BELLUCCI 2016, pp. 293, 297.

⁹³⁸ Dura Europos, Casa degli scribi romani, ambiente 36, non vi sono dati sull’odierna collocazione; CROSBY 1936, p. 298; BAIRD 2014, pp. 140-142; BELLUCCI 2016, pp. 293, 297.

6.IV. I ritratti della “Casa degli scribi romani”

La cosiddetta “Casa degli scribi romani” è l’abitazione (a) del blocco L7 (*figg. 26 e 31*) della città di Dura Europos e trae il proprio nome dal fatto che i primi studiosi ritennero l’edificio un alloggio per gli ufficiali e i segretari dell’esercito romano⁹³⁹. La casa è situata nell’angolo sud del blocco L7, a nord-ovest condivide

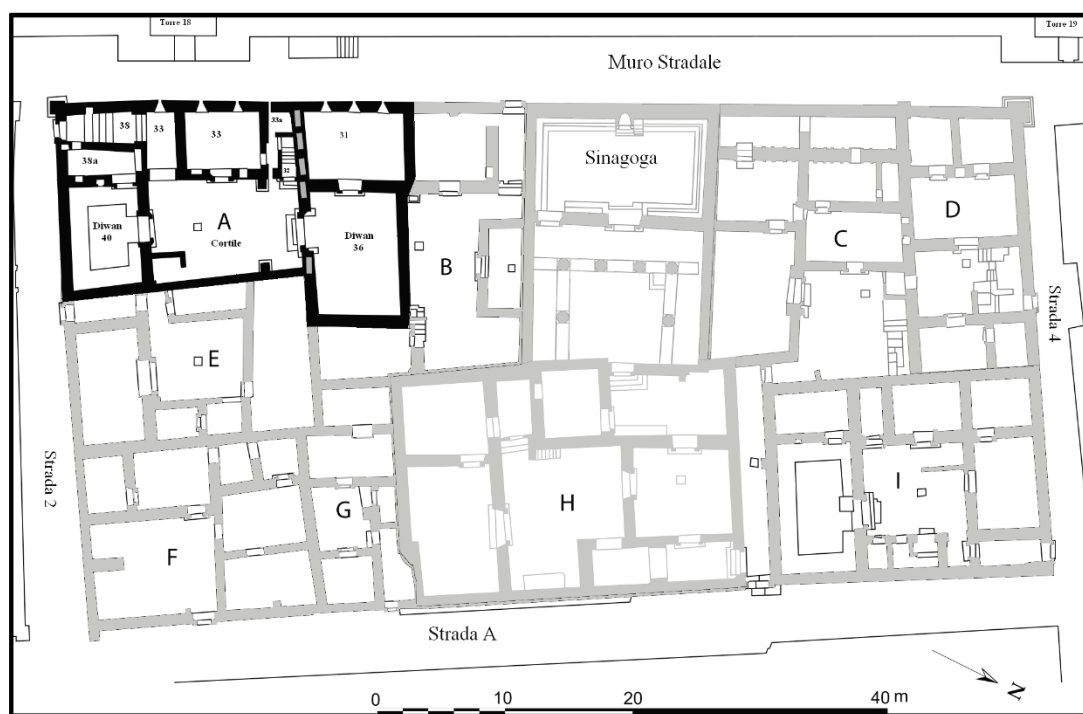


Figura 33. (Quartiere L7) Pianta della casa degli Scribi Romani-Dura Europos.

le murature con la casa (b), nei pressi della sinagoga. Della struttura sono attestate archeologicamente due fasi di vita: un primo periodo da abitazione civile; un secondo periodo di modifiche strutturali durante l’occupazione romana. Probabilmente tra il 209 e il 216 d.C. quando la zona nord della città venne adibita a forte dal presidio militare, alcuni ufficiali dovrebbero aver abitato nella casa. Nella seconda fase di vita si trovano numerosi rifacimenti: per prima cosa si nota un innalzamento delle mura e della soglia d’entrata di quasi 1 metro rispetto alla fase precedente. La casa venne ingrandita aggiungendo i vani 31 e 36 acquisiti dall’adiacente casa (b); la camera 38 fu divisa da una parete e nella parte ovest venne creata un’entrata per la cantina 33; il muro est fu modificato con una grande

⁹³⁹ La casa è nel blocco L7, identificata con la lettera (a); l’abitazione è denominata “casa degli scribi romani”, ma la si ritrova anche con il nome di “casa degli scribi”; PEARSON 1936, pp. 265-274; BAIRD 2014, pp. 138-148; BELLUCCI 2016, pp. 289-305.

arcata per permettere l'accesso al cortile, mentre la porta d'accesso tra le stanze 38 e 33 venne chiusa definitivamente con un tramezzo in muratura; infine, nel lato sud-ovest furono rafforzati i muri con alcuni contrafforti. Dopo i lavori strutturali la casa fu completamente intonacata e, in alcuni casi, dipinta. Dal crollo del soffitto delle stanze 31 e 36 furono recuperate delle tegole in malta intonacate con raffigurazioni dipinte⁹⁴⁰(tavv. XLIV.c- XLIV.d): dalla camera 31 provengono undici tegole con busti ritratti di cui solo nove accompagnate da iscrizione, oltre ad altre tegole con raffigurazioni di frutta (arance, grappoli d'uva, melograni, disposti a croce o singolarmente), alcune rappresentazioni mitologiche (sono state identificate due pitture con Pan, un sileno e due Persefone⁹⁴¹). Dalla camera 36 invece provengono otto tegole con tipologie di pitture differenti: una tegola con quattro melograni disposti a croce, una tegola con grappoli d'uva, una tegola con delle gazzelle, tre tegole con busti ritratti con iscrizione, un ritratto senza iscrizione e una tegola senza pitture⁹⁴². Nel suo libro *The Inner Lives of Ancient Houses* J. A. Baird⁹⁴³ teorizza che in realtà le tegole non siano state recuperate nel loro contesto originario, ma fossero ricavate dal distacco da una parete intonacata e, una volta tagliata in rettangoli regolati la malta, riutilizzate all'interno della casa, come sembra testimoniare la totale mancanza di reperti inerenti all'esercito romano o materiali d'ufficio⁹⁴⁴. Si riportano gli esemplari con i ritratti meglio conservati:

Tegola con ritratto di *Heliodoros actuarius*⁹⁴⁵

La più conosciuta di queste tegole raffigura un uomo barbato (tav. XLII.a), di cui un'iscrizione greca posta sopra la spalla sinistra riporta il nome *Heliodoros* e

⁹⁴⁰ Nei cataloghi per il materiale di queste tegole si trova la dicitura «*clay with painted plaster*» letteralmente “argilla con intonaco dipinto”, mentre Bellucci le chiama blocchi di gesso; Baird scrive di «*painted plaster blocks*»: BAIRD 2014, p. 138. La descrizione proposta da Baird è quella corretta, in quanto sono blocchetti di malta e intonaco.

⁹⁴¹ BOSSERT 1951, p. 28, nr. 407.

⁹⁴² BELLUCCI 2016, p. 293.

⁹⁴³ BAIRD 2014.

⁹⁴⁴ BAIRD 2014, pp. 138-140.

⁹⁴⁵ Dura Europos, Casa degli scribi romani, ambiente 31. Conservato presso la *Yale University Art Gallery*, collezione *Yale-French Excavations at Dura-Europos*, nr. Inv. 1933.292; intonaco dipinto su argilla, dimensioni: altezza 30.5 cm, larghezza 44 cm, spessore 6.7 cm; CROSBY 1936, p. 291; ROSTOVITZ 1939, p. 83, tav. XV.I; *Dura-Europos* 2011, p. 256, nr. inv. 49; BAIRD 2014, pp. 138-148; BELLUCCI 2016, p. 293.

l'occupazione, *actuarius*⁹⁴⁶ (*Ἡλιόδωρος ἀκτουάρις*⁹⁴⁷). Il busto, in origine ritratto *in orbe*, è iscritto in un tondo rosso dai contorni neri, di cui rimane una parte nella porzione destra della tegola. L'uomo è raffigurato in posa frontale, con grandi occhi ovali, barba curata e capelli compatti. Il nome significa "dono del sole" e il suo titolo, *actuarius*, è quello del funzionario dell'esercito romano responsabile dei salari e dell'approvvigionamento. Nella mano sinistra sostiene una scatola di penne e inchiostro (il tubo cilindrico conteneva probabilmente lo stilo e la scatola più corta l'inchiostro). L'uomo veste una clamide gialla delineata in nero e marrone scuro, trattenuta sulla spalla destra da una fibula ovale dello stesso colore, mentre sul petto è visibile parte di una tunica bianca con un bordo rosa. Il dipinto è datato alla prima metà del III secolo d.C. e i colori e lo stile pittorico della clamide sono gli stessi che si ritrovano nei soldati della *Cohors XX Palmyrenorum* raffigurati nel dipinto del tribuno *Iulius Terentius*⁹⁴⁸, ulteriore conferma di un'iconografia militare per il segretario dell'esercito, che probabilmente apparteneva a questa coorte.

Tegola con ritratto di *Ulpus Silvanus Tesserarius*⁹⁴⁹

Sulla tegola è ritratto un uomo (*tav. XLII.b*) in posa frontale, il cui nome è riportato dall'iscrizione greca *Οὐλπιος Σιλβανὸς τεσσεράρις*⁹⁵⁰, da leggersi in latino *Ulpus Silvanus tesserarius*⁹⁵¹. Il *tesserarius* era un sottoufficiale che riceveva dal comandante la *tessera*, cioè la marca di riconoscimento che riportava parole d'ordine o comandi⁹⁵². Del disegno si conservano bene il tondo rosso, con contorno nero, che incornicia il ritratto e l'iscrizione, mentre il volto non si è preservato. Datato all'incirca tra il 200 d.C. e il 256 d.C.

⁹⁴⁶ CROSBY 1936, p. 291; ROSTOVITZ 1939, tav. XV.I.

⁹⁴⁷ BELLUCCI 2016, p. 293.

⁹⁴⁸ Si veda paragrafo 6.I.

⁹⁴⁹ Dura Europos, Casa degli scribi romani, ambiente 31. Conservato presso la *Yale University Art Gallery*, collezione *Yale-French Excavations at Dura-Europos*, nr. Inv. 1933.291; intonaco dipinto su argilla, dimensioni: altezza 29.5 cm, larghezza 50 cm; CROSBY 1936, p. 292; BAIRD 2014, pp. 138-148; BELLUCCI 2016, pp. 293, 297.

⁹⁵⁰ BELLUCCI 2016, p. 239.

⁹⁵¹ CROSBY 1936, p. 292.

⁹⁵² Si trova citato in Tac. Hist., I, 25; MAZZOLANI, MAZZOCATO 1995, p. 47 e p. 428, nota 44.

Tegola con ritratto di *Chariton*⁹⁵³

Nella tegola è ritratta una fanciulla (*tav. XLII.c*) di nome *Χαρίτων*, *Chariton*⁹⁵⁴, che in realtà è comunemente un nome greco maschile. Nella parte superiore della tegola resta il tondo rosso dal bordo nero in cui è inserito il busto. La fanciulla veste una tunica bianca a maniche lunghe e gli occhi sono resi in modo asimmetrico (il sinistro è leggermente più basso del destro). La fronte è bassa, il collo robusto e la bocca sottile. I capelli sono legati in uno *chignon* sulla spalla sinistra. Sebbene l'iscrizione riporti un nome greco maschile, i caratteri e l'acconciatura dei capelli confermano trattarsi di un ritratto di fanciulla. Databile anch'esso alla prima metà del III secolo d.C.

Tegola con ritratto di *Massimus architectus*⁹⁵⁵

Sulla tegola è ritratto un uomo (*tav. XLIII.a*) e l'iscrizione ne riporta il nome e il mestiere *Μάσιμος οἰκοδόμος*, il nome latino *Massimus* è qui trascritto in modo errato, con una sola *σ*. La parola greca *οἰκοδόμος* è traducibile in latino con *architectus*⁹⁵⁶. Il ritratto è molto degradato, ma si possono riconoscere alcuni particolari: l'uomo è raffigurato in posa frontale, le labbra sono sottili e intorno al profilo del mento è forse visibile una leggera barba nera. L'ovale del viso è leggermente allungato e dai lacerti restanti dell'occhio destro si percepisce la stessa resa schematica del ritratto di *Heliodoros*⁹⁵⁷, dove gli occhi sono resi con grandi ovali. Sfortunatamente della parte superiore del capo non rimane alcun frammento. L'uomo veste una tunica bianca a maniche lunghe con uno spesso *clavius*, forse rosa, che scende dalla spalla destra, un tipo di vestiario che ritroviamo anche nel

⁹⁵³ Dura Europos, Casa degli scribi romani, ambiente 31. Conservato presso la *Yale University Art Gallery*, collezione *Yale-French Excavations at Dura-Europos*, nr. Inv. 1933.293; intonaco dipinto su malta, dimensioni: altezza 33 cm, larghezza 29 cm; CROSBY 1936, p. 294; BAIRD 2014, pp. 140-142; BELLUCCI 2016, pp. 293, 297.

⁹⁵⁴ CROSBY 1936, p. 294.

⁹⁵⁵ Dura Europos, Casa degli scribi romani, ambiente 36, non vi sono dati sull'odierna collocazione; CROSBY 1936, p. 298; BAIRD 2014, pp. 138-148; BELLUCCI 2016, pp. 293, 297.

⁹⁵⁶ CROSBY 1936, p. 298.

⁹⁵⁷ CROSBY 1936, p. 291; ROSTOVITZ 1939, p. 83, *tav. XV.I*; *Dura-Europos* 2011, p. 256, nr. inv. 49; BELLUCCI 2016, p. 293.

ritratto di *Barginnaeas*⁹⁵⁸. La mano sinistra è appoggiata al petto. Del tondo rosso con contorno nero, che lo incorniciava, resta una piccola parte nella porzione inferiore.

Tegola con ritratto di *Salamanus*⁹⁵⁹

Tegola con ritratto e iscrizione con nome del personaggio *Σαλαμανός*, *Salamanus*⁹⁶⁰. Del ritratto restano pochi lacerti (*tav. XLIII.b*), tali comunque da riconoscerci un uomo imberbe vestito forse di una clamide gialla ocre. Se così fosse la clamide lo identificherebbe come un militare, secondo le iconografie riscontrate nei soldati della *Cohors XX Palmyrenorum* nel dipinto del tribuno *Iulius Terentius* e nel ritratto di *Heliodoros actuarius*.

Tegola con ritratto di *Iauthus*⁹⁶¹

Tegola dipinta con l'immagine di un uomo. L'iscrizione destra riporta il nome *Ἰαῦθος*, *Iauthus*⁹⁶². L'uomo indossa una tunica color rosa pallido (*tavv. XLIII.c-XLIII.d*) o un caftano cinturato in vita, ornato da una fascia curva sul collo e una striscia verticale sul davanti, tipico del costume persiano. Come tutti i ritratti, è incorniciato all'interno di un tondo rosso con contorno nero, ma a differenza degli altri è rappresentato a corpo intero. L'uomo è imberbe e ha i capelli ricci disordinati, sul capo un copricapo molto deteriorato. Le mani sostengono una palma posta alla sinistra del corpo. La porzione inferiore della tegola è mancante; a sinistra il tondo è interrotto da una banda rossa, il che spinge a credere che la tegola fosse situata lateralmente nel punto di contatto tra soffitto e muro.

Tegola con ritratto di *Thaamare*⁹⁶³

⁹⁵⁸ CROSBY 1936, p. 298.

⁹⁵⁹ Dura Europos, Casa degli scribi romani, ambiente 31, non vi sono dati sull'odierna collocazione; CROSBY 1936, p. 294; BAIRD 2014, pp. 140-142; BELLUCCI 2016, pp. 293, 297.

⁹⁶⁰ BELLUCCI 2016, pp. 293, 297.

⁹⁶¹ Dura Europos, Casa degli scribi romani, ambiente 31, non vi sono dati sull'odierna collocazione; CROSBY 1936, p. 295; BAIRD 2014, pp. 140-142; BELLUCCI 2016, pp. 293, 297.

⁹⁶² BELLUCCI 2016, pp. 293, 297.

⁹⁶³ Dura Europos, Casa degli scribi romani, ambiente 36, non vi sono dati sull'odierna collocazione; CROSBY 1936, p. 299; BAIRD 2014, pp. 140-142; BELLUCCI 2016, pp. 293, 297.

Tegola con ritratto femminile (*tav. XLIV.a*), di cui l'iscrizione greca riporta il nome *Θααμάπη*⁹⁶⁴, *Thaamare*. Della pittura restano dei frammenti della porzione destra, tra cui parte del tondo rosso, l'iscrizione e la metà sinistra del personaggio. La donna è ritratta con la testa coperta da un cappuccio o un velo di color giallo ocra; indossa una veste dello stesso giallo ma dalle rifiniture nere. Sulla spalla sinistra si distingue una fibula ovale.

Tegola con ritratto di *Barginnaeas*⁹⁶⁵

Tegola dipinta con un'iscrizione greca accanto al ritratto di un uomo (*tav. XLIV.b*). Il nome riportato è *Βαργινναίας*, *Barginnaeas*⁹⁶⁶. L'uomo era barbato, ma del ritratto resta solo il vestiario, una tunica bianca con largo *clavus* rosa che scendeva dalla spalla destra, come nel ritratto di *Massimus*⁹⁶⁷.

È difficile analizzare il contesto, in quanto sono stati sollevati dei dubbi riguardo la provenienza delle tegole, che probabilmente furono riutilizzate. L'ipotesi della Baird⁹⁶⁸ spiegherebbe perché le pitture siano più estese del limite delle tegole: non furono le pitture a essere adattate su di esse, ma furono tagliate successivamente; probabilmente durante il rifacimento di una parete si distaccò lo spesso strato di malta intonacata, poi riutilizzata e tagliata in forma regolare, ricavando così delle tegole. Questi elementi sono stati tagliati per lasciare al centro le figure e utilizzare le pitture in modo decorativo.

Bisogna immaginare che questi dipinti *in orbe* appartenessero a un'unica grande pittura che decorava le pareti di un'abitazione o di un edificio pubblico. I ritratti sono resi in modo schematico e stilizzato, creati per non essere dei ritratti fisiognomici, ma l'aggiunta dei nomi e delle mansioni in greco ne autentica il valore di ritratto tipologico. Non conoscendo la precisa provenienza dell'affresco, non si possono realmente comprendere le funzioni e il valore di tale opera. Stando alle ipotesi più accreditate, potrebbero aver conosciuto un impiego privato in

⁹⁶⁴ BELLUCCI 2016, pp. 293, 297.

⁹⁶⁵ Dura Europos, Casa degli scribi romani, ambiente 36, non vi sono dati sull'odierna collocazione; CROSBY 1936, p. 298; BAIRD 2014, pp. 140-142; BELLUCCI 2016, pp. 293, 297.

⁹⁶⁶ BELLUCCI 2016, pp. 293, 297.

⁹⁶⁷ CROSBY 1936, p. 291.

⁹⁶⁸ BAIRD 2014, pp. 138-140.

un'abitazione, oppure pubblico all'interno di un edificio utilizzato dagli ufficiali dell'esercito a nord-ovest della città. Nel primo caso si troverebbero i ritratti e i nomi degli abitanti della casa e la pittura avrebbe un valore decorativo, apprezzabile solo per gli abitanti e gli ospiti della casa; il valore archeologico sarebbe equiparabile a quello dei ritratti *in orbe* riscoperti nei siti vesuviani. La seconda ipotesi prevederebbe che i dipinti siano stati utilizzati in uno spazio pubblico per mostrare i ritratti degli ufficiali e le loro mansioni, ciò risulta meno probabile in quanto non si spiegherebbe la presenza di ritratti femminili.

CAPITOLO 7.

Sviluppo e iconografia del ritratto nella pittura romana

7.1. Il ritratto dipinto nel periodo repubblicano

Se l'archeologia romana manca di testimonianze archeologiche, si può forse fare affidamento sulla documentazione pittorica proveniente dalle necropoli etrusche e campane, queste testimonianze possono essere un punto di partenza per la conoscenza della pittura romana a noi non pervenuta. Non si deve dimenticare che i primi artisti operanti a Roma in epoca medio-repubblicana erano sicuramente stranieri, così come riportato dalle fonti; i nomi più noti sono Vulca (etrusco di Vulci), Damophilos e Gorgasos (Greci)⁹⁶⁹. Non è sbagliato quindi rivolgere uno sguardo alla documentazione archeologica dell'Italia centrale e meridionale di IV-III secolo a. C. Tra le testimonianze pittoriche ritroviamo una tipologia di ritratto ben attestata in questi secoli e sicuramente nota ai romani: il ritratto funerario dipinto, che ornava la camera sepolcrale o la tomba, insieme ad altre decorazioni pittoriche⁹⁷⁰. Tra il IV e III secolo a. C. si assiste allo sviluppo del ritratto del tipo "magistrato"⁹⁷¹, ben conosciuta dalle pitture campane ed etrusche, come testimoniano le tombe di Capua, *Paestum*, Vulci e Tarquinia. Con tale termine si intendono le raffigurazioni di quei personaggi che non presentano armi, ma che esibiscono il vestiario e gli attributi che li connotano come personaggi politici di alta levatura sociale.

Alcuni notevoli esempi provengono da Capua, necropoli occidentale in località Lupi, come le pitture delle tombe C.3 e C.5. Nella prima (*tav. XLV.a*) troviamo la rappresentazione di un uomo su un seggio riccamente decorato. Il personaggio ha un'età avanzata, come testimoniano barba e capelli bianchi e le rughe sul volto; veste una tunica bianca decorata al centro da una croce uncinata e dei clavi orizzontali sulla corta manica destra. La spalla e il braccio sinistro sono coperti da un mantello. Tra i simboli del potere del personaggio si annoverano un bastone nodoso nella mano destra, un anello con castone all'anulare sinistro e una ricca

⁹⁶⁹ COARELLI 1996, p. 21.

⁹⁷⁰ BALDASSARRE, PONTRANDOLFO, ROUVERET, SALVADORI 2006, p.

⁹⁷¹ BENASSAI 2004, 33-39.

corona sul capo. Dal punto di vista simbolico, l'anello può essere accostato all'*anulus aureus* portato nel IV-III secolo a. C. dalla *nobilitas* romana come segno di dignità⁹⁷².

La tomba C.5⁹⁷³ mostra tra le sue rappresentazioni un personaggio stante con una tunica completamente avvolto da un mantello⁹⁷⁴, da cui fuoriesce la mano destra. L'uomo (*tav. XLV.b*) è calvo e barbuto. Inizialmente fu interpretato come un sacerdote, da cui il nome della tomba del "sacerdote Sannita", ma secondo Rita Benassai il personaggio rientra nel modello del "Magistrato"⁹⁷⁵. Queste raffigurazioni sono probabilmente dei ritratti ibridi, da porsi tra il ritratto tipologico e il ritratto fisiognomico. Ritroviamo tutti gli elementi del ritratto tipologico in cui i singoli elementi iconografici identificano l'uomo in un "*magister*", e si vedono i primi tratti particolari caratteriali che identificano i personaggi: le rughe del viso, le pieghe del collo, la calvizie. Per quanto riguarda la pittura della tomba C.5, ci si trova di fronte a una tipologia di ascendenza ellenica: il modello è quello dell'oratore attico, noto da esemplari scultorei del IV secolo a. C.⁹⁷⁶

Per quanto riguarda la tomba C.3, questa presenta delle analogie con la più famosa tomba degli Scudi di Tarquinia⁹⁷⁷, un ipogeo gentilizio del primo ellenismo (terzo quarto del IV sec. a.C.). La pianta sembra simulare una casa con atrio centrale su cui si aprono tre ambienti, uno sul fondo e due laterali. Questa tomba presenta 4 ritratti diversi divisi in coppie, identificabili grazie alle iscrizioni: *Larth Velcha*, fondatore della tomba (*tav. XLVI.b*), e la sua sposa *Velia Seithiti*; *Velthur Velcha*, padre del fondatore, e la sua sposa *Ravnthu Arpthnai*. *Velthur Velcha* (*tav. XLVI.a*) siede su un seggio senza spalliera e si appoggia a un bastone, iconografia molto simile a quella della tomba C.3 di Capua, anche se il tarquiniese in questa rappresentazione è raffigurato a petto nudo.

⁹⁷² Liv., IX, 46, 12; Plin. N. H., XXXIII, 11-12; Val. Max., II, 2, 7.

⁹⁷³ Le pitture originali sono andate perdute, si hanno le copie dei disegni. Si veda BENASSAI 2001, pp. 26-29 e BENASSAI 2004, p. 34.

⁹⁷⁴ Il mantello, visto la tipologia, potrebbe essere una toga.

⁹⁷⁵ BENASSAI 2004, 34; MINERVINI 1854, p. 183.

⁹⁷⁶ BENASSAI 2004, 34.

⁹⁷⁷ La tomba degli Scudi fu rinvenuta nel 1870 a Tarquinia in località Primi Archi ed è anche chiamata Tomba Marzi; BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 1976a, nr. 152; STEINGRÄBER 1984, pp. 146-147, nr. 109, tavv. 145-149.

Alcune volte oltre al ritratto del defunto si trovano dei racconti mitologici e storici, che in alcuni casi sono inerenti all'*epos* della cultura di appartenenza. La famosa Tomba di *Vel Satis*, conosciuta come Tomba *François*⁹⁷⁸, è forse l'esempio più famoso di tomba con ritratto di defunto accompagnato da raffigurazioni storiche. La tomba è situata all'interno della necropoli di Ponte Rotto di Vulci e fu scoperta nel 1857 da Alessandro François, da cui prende il nome. Da un *dromos* intagliato nella roccia si accedeva alla tomba (fig. 32.a). Ai lati del *dromos* si aprivano tre camerette scavate in un periodo successivo. Proseguendo per il *dromos* si accedeva a un ambiente a forma di T, formato da un vestibolo rettangolare e un triclinio, posto sullo stesso asse dell'ingresso, di forma quadrata.

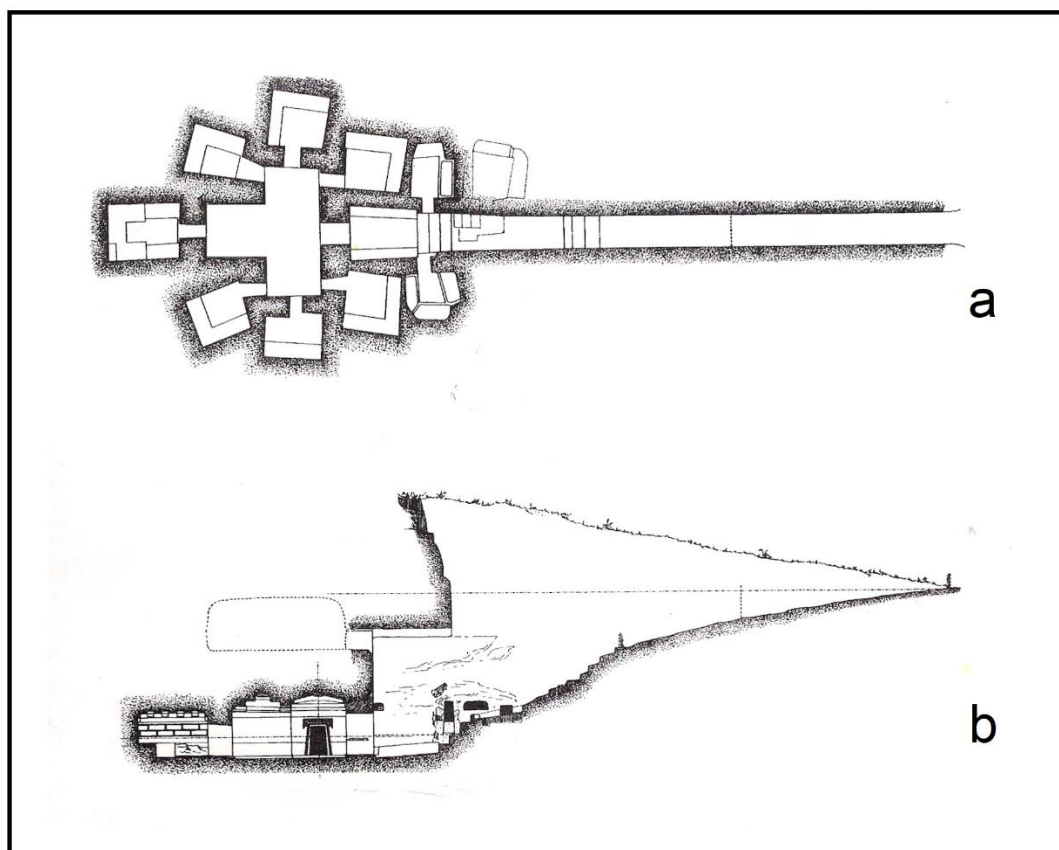


Figura 34. a) Pianta della tomba François-Vulci; b) Sezione della tomba François-Vulci.

Proseguendo oltre il triclinio vi è una stanza, ai due versanti del vestibolo si aprivano rispettivamente tre camere per lato; per un totale di sette camere. La camera sepolcrale principale era quella in linea con il *dromos* ed era decorata con due filari orizzontali di finti blocchi rettangolari e nel registro più basso una finta

⁹⁷⁸ STENICO 1963, pp. 33-34; BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 1976a, nr. 125 e 154; BURANELLI 1987; STEINGRÄBER 1984, pp. 380-383, nr. 178, tavv. 183-185; STEINGRÄBER 2006, pp. 68-75.

specchiatura in marmo. La concezione unitaria della sepoltura, incentrato attorno alla stanza principale riservata al capostipite e ai parenti più diretti, è ribadita dal programma figurativo che rappresenta simmetricamente, nel vestibolo, da un lato personaggi e storie del ciclo troiano e tebano, dall'altro vicende di antichi conflitti tra Etruschi⁹⁷⁹. Nella pittura sono dipinte scene di guerra tra alcuni personaggi vulcenti, riconoscibili dalle iscrizioni etrusche: i fratelli *Vipinas*, *Macstarna* e *Cneve Tarchunies Rumach*⁹⁸⁰. Tra le rappresentazioni epiche (tavv. XLVII.b-XLVII.c), raffigurato vicino alla porta di una cella laterale sulla destra, si trovava *Vel Satis* (tav. XLVII.a). Il personaggio era ritratto coronato, mentre traeva gli auspici dal volo degli uccelli; il soggetto indossa un'elaborata toga *picta purpurea* ornata di figure danzanti con scudi, gli orli della veste sono decorati con motivi a viticci bianchi. A fianco di *Vel Satis*, sulla destra, è raffigurato il giovane servo *Arnza* in ginocchio, nella mano destra stringe una cordicella legata a un uccello appoggiato nell'altra mano; il giovane veste una tunica bianca orlata di rosso⁹⁸¹. Questa rappresentazione non rientra nel modello del "magistrato", la scelta è permeata di sacralità si potrebbe per ciò definirlo un sacerdote.

Il più antico dipinto di epoca repubblicana a noi pervenuto è una pittura funeraria a tema storico, ovverosia il famoso dipinto proveniente dal sepolcro di Q. Fabio sull'Esquilino⁹⁸². Di questo frammento ci resta parte dei quattro registri decorativi che ornavano la tomba in blocchi di peperino di Q. Fabio. Il pezzo restante misura 87,5cm x 45cm anche se le decorazioni dovevano ricoprire le pareti della stanza dell'ipogeo dalle dimensioni di 8,5m x 5m⁹⁸³.

Questa la breve descrizione dei registri (tavv. XLVIIIa-XLVIII.b):

- I- Il più frammentario, presenta alcune figure umane molto rovinate.
- II- Sulla sinistra vi è rappresentato un muro, forse una città fortificata, con in cima due figure in abiti civili. A destra in dimensioni maggiori sono riprodotte altre due figure. Uno di essi è un guerriero che veste probabilmente una corazza anatomica, schinieri dorati, grande scudo con umbone al braccio sinistro e un elmo

⁹⁷⁹ BALDASSARRE, PONTRANDOLFO, ROUVERET, SALVADORI 2006, p. 35.

⁹⁸⁰ STEINGRÄBER 1984, pp. 380-383, nr. 178, tavv. 183-185.

⁹⁸¹ STEINGRÄBER 1984, p. 380, tav. 185.

⁹⁸² VISCONTI 1889, p. 340-378, tavv. X-XII; HUELSEN 1891, pp. 73-150; COARELLI 1976, pp. 13-21; FELLETTI MAJ 1977, pp. 145-150; CROISILLE 2005, pp. 24-25.

⁹⁸³ COARELLI 1976, pp. 13-21.

a calotta emisferica con bottone e pennacchi. Questo personaggio tende la mano destra verso un personaggio che avanza verso di lui; di questo restano solo il braccio destro che regge una lunga lancia e parte della toga. Del personaggio loricato ci resta parte del nome iscritto alla destra dell'elmo:

Carlo Ludovico Visconti leggeva NIV.S.FA = [Fa]nius, Fa[bius]⁹⁸⁴

Christian Hülsen⁹⁸⁵ leggeva ANIO.S.FA = [F]anio S(extus) Fa[bio]⁹⁸⁶

Filippo Coarelli leggeva ANIO.ST.F = [...]anio St(ai) f(ilio)⁹⁸⁷

La lettura di Coarelli, avvenuta in seguito al restauro, è la più plausibile: *Stai* sarebbe il genitivo del nome sannitico *Staius*.⁹⁸⁸

III- Il primo personaggio sulla sinistra è un guerriero visto di spalle con lo scudo sul braccio destro e la lancia nella mano sinistra. Al centro della scena vi sono due figure umane di dimensioni maggiori. Il primo volge le spalle al precedente come per indicare un cambio di scena. Il personaggio veste un *subligaculum* e un mantello che ricade davanti e dietro la spalla sinistra; la testa è scoperta; le gambe sono rivestite da schinieri. L'uomo tende la mano a un secondo personaggio alla sua destra reso con le medesime dimensioni. Questo indossa una breve toga bianco-giallastra, sotto la quale appare la tunica, e stringe nella mano una lunga lancia. Seguono quattro figure rese a scalare per rendere la profondità. Dei due personaggi dalle dimensioni maggiori vi sono le iscrizioni parziali dei nomi M. Fan e Q. Fabio.

IV- Si trova un lacerto pittorico con un gruppo di combattenti su vari livelli: tre guerrieri nell'atto di combattere. In basso a sinistra un guerriero con tunica bianca, stringe nella mano sinistra uno scudo ovale di colore azzurro e nella mano destra una spada; sopra di lui un altro guerriero con tunica e scudo resi con i medesimi colori, in più è visibile un elmo "a bottone"; infine sulla destra un guerriero in proporzioni maggiori con mantello bianco, corazza anatomica e un elmo dorato con due lunghe penne. I tre personaggi sono tutti rivolti verso destra, in formazione, nell'atto di sferrare un attacco.

⁹⁸⁴ VISCONTI 1889, p. 344.

⁹⁸⁵ Il cognome si trova citato sia Hülsen che Huelsen. Viene indicato in bibliografia come HUELSEN, perché nei *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* è riportato senza umlaut e con il dittongo.

⁹⁸⁶ HUELSEN 1891, pp. 111-112.

⁹⁸⁷ COARELLI 1976, p. 15.

⁹⁸⁸ FELLETTI MAJ 1977, pp. 147-148.

Questo è il dipinto romano più antico conosciuto con rappresentazioni antropomorfe. Purtroppo la tomba non fu scavata con metodo stratigrafico e la datazione del dipinto proviene dallo studio dell'iconografia e dell'epigrafia.

Infatti lo studio antiquario dei singoli elementi, soprattutto armi ed elmi, daterebbero gli eventi rappresentati alla II guerra sannitica, datando il reperto forse alla prima metà del III secolo a.C. Le prove addotte dal Coarelli, che confermano questa datazione, provengono dallo studio epigrafico: il nominativo della seconda declinazione in -o, che appare per due volte, che verrà sostituita negli ultimi decenni del III secolo a.C. con la terminazione in -us; dello stesso periodo la mancanza del raddoppiamento e, dal punto di vista paleografico, la O più piccola, la Q con peduncolo breve e la B con occhielli più piccoli di forma acuta⁹⁸⁹.

Queste pitture celebravano un Q. Fabio, probabilmente identificabile con Q. Fabio Massimo Rulliano, cinque volte console, dittatore nell'anno 315 a.C. e trionfatore⁹⁹⁰, morto dopo il 280 a.C.⁹⁹¹

La pittura a tema storico della tomba presenta anche il ritratto romano più antico a noi pervenuto. Il personaggio è disegnato con tratti particolari e caratterizzato con l'iscrizione del suo nome, è perciò un ritratto nella sua definizione più generica. Non si tratta di un "ritratto fisiognomico", bensì di un ritratto tipologico⁹⁹². Il ritratto a corpo intero di Q. Fabio è alto 20 cm, ma ciò nonostante ritroviamo elementi pittorici particolari, come la particolare iconografia del tipo "Magistrato" visibile già nelle tombe etrusche e campane⁹⁹³. La pittura rientra perfettamente nella cronologia di sviluppo di questo modello, iniziato nel IV secolo in Etruria e Campania e assorbito nel III a.C. dai romani⁹⁹⁴. Sicuramente le raffigurazioni di Q. Fabio dovevano essere numerose all'interno della Tomba e non si può escludere che esistesse un ritratto di maggiori proporzioni all'interno della camera sepolcrale.

⁹⁸⁹ COARELLI 1976, p. 19.

⁹⁹⁰ Gli fu concesso il trionfo per la vittoria nella Battaglia di Perugia contro gli Etruschi; vedi Liv., IX, 40.

⁹⁹¹ COARELLI 1976, pp. 13-21.

⁹⁹² BIANCHI BANDINELLI 1965, p.695.

⁹⁹³ Pitture dalle Tombe di Capua C.3 e C.5, decorazioni parietali della Tomba degli Scudi.

⁹⁹⁴ PARIS 1998, p. 76.

Questa testimonianza è fondamentale come termine *post quem* per lo sviluppo del ritratto fisionomico. Come riporta Plinio, dalla *gens Fabia* deriva una famiglia denominata *Pittori*, il cui capostipite dipinse il Tempio della Salute nel 304 a.C.⁹⁹⁵ Ciò ci permette di ipotizzare che la *gens Fabia* fosse all'avanguardia in campo pittorico. Le forme e la tecnica presenti nella pittura dell'Esquilino riprendono sicuramente influenze culturali del centro Italia, sia etrusche che sannitiche.

Le continue conquiste romane, dalla guerra per l'egemonia della Magna Grecia e la conquista della Sicilia alla fine della prima guerra punica, velocizzarono l'ellenizzazione dell'arte romana. Sicuramente già dal secolo precedente i romani conoscevano bene le innovazioni dell'arte greca, ma fu l'arrivo delle numerose opere e schiavi dalle colonie greche a cambiare la percezione della pittura dei romani. Dalla *Naturalis Historia* si deduce che intorno al III secolo a.C. si assiste all'emergere di due tipologie pittoriche: le pitture trionfali e il ritratto onorifico⁹⁹⁶. Queste tipologie pittoriche sembrano collegate soprattutto ai generali implicati nelle guerre nell'Italia meridionale e in Etruria.⁹⁹⁷

Il II secolo a.C. fu un periodo di grandi conquiste militari per la repubblica romana, periodo segnato nel 146 a.C. dalla distruzione di due grandi città del mondo antico Cartagine e Corinto, ma anche di grande fermento culturale che vide contrapporsi una fazione filoellenica e una reazionaria tradizionalista guidata da Marco Porcio Catone. Catone si oppose all'ellenizzazione dei costumi romani che egli riteneva minacciasse di distruggere la sobrietà del *mos maiorum*, sostituendo l'idea di collettività con l'esaltazione del singolo individuo. Non esiste alcun ritratto dipinto databile a questo secolo, ma si è in grado di ricostruire alcune opere e tipologie grazie alle testimonianze letterarie.

Si è già citato il caso riportato da Plinio di Lucio Scipione che pose in Campidoglio il quadro della sua vittoria asiatica (190 a.C.)⁹⁹⁸; questo dipinto doveva rispecchiare i modelli dei sovrani ellenistici di rappresentazione di vittoria militare, il cui archetipo è quadro di Filosseno d'Eretria con la battaglia di Alessandro⁹⁹⁹. Plinio

⁹⁹⁵ Plin. N. H., XXXV, 19; FERRI 2000, pp. 154-155.

⁹⁹⁶ Plin. N. H., XXXV, 22-23; Plin. N. H., XXXV, 147-148; ROBERT 1998, p. 80.

⁹⁹⁷ ROBERT 1998, p. 80.

⁹⁹⁸ Plin. N. H., XXXV, 22; CORSO, MUGELLES, ROSATI 1988, pp. 316-317.

⁹⁹⁹ BIANCHI BANDINELLI 1980, pp. 46-48.

scrive di Lucio Ostilio Mancino che espose nel Foro di Roma dei dipinti sull'assalto di Cartagine (146 a.C.), provocando l'irritazione dell'Emiliano¹⁰⁰⁰; questi dipinti, che riportavano il sito della città e probabilmente scene dell'irruzione delle truppe romane, dovevano sottolineare il ruolo fondamentale di Mancino e ignorare completamente Emiliano. Sicuramente le pitture sulla presa della città riportavano il ritratto del primo personaggio. Questi generali romani investirono nelle rappresentazioni trionfali per fini politici, dovendo ingaggiare importanti pittori. Plinio testimonia l'arrivo in Italia e la presenza di una nota pittrice di ritratti, Iaia di Cizico¹⁰⁰¹. in poche righe viene descritta come una pittrice su avorio di ritratti femminili e che probabilmente lavorò alla fine del II secolo a.C. tra Roma e Napoli. Nel I secolo per primo *Appius Claudius Pulcher* decise di dedicare dei clipei con ritratto in un luogo sacro. Come anticipato precedentemente la testimonianza su *A. Claudius* storicamente collima perfettamente con i cambiamenti politici che sconvolsero il I secolo a.C.; cambiamenti avvenuti a seguito della riforma mariana dell'esercito e che portarono alla rottura degli equilibri all'interno della repubblica a causa delle lotte per la supremazia di singoli leader militari e politici. Un periodo storico ricco di guerre civili in cui l'esaltazione del singolo è messa davanti alla al bene comune. Se la datazione della testimonianza di Plinio è corretta, anche se in parte deriva dal suo errore nel confondere i due componenti della *gens Claudia*, la prassi dell'esposizione di immagini clipeate in pubblico è databile solo al I secolo a.C.

¹⁰⁰⁰ Plin. N. H., XXXV, 23; CORSO, MUGELLES, ROSATI 1988, pp. 318-319.

¹⁰⁰¹ Plin. N. H., XXXV, 147-148; CORSO, MUGELLES, ROSATI 1988, pp. 467-469.

7.II. Il ritratto dipinto nel I secolo d. C.

Augusto per primo avviò una campagna di culto degli eredi e della famiglia imperiale su larga scala. Le statue, i bassorilievi e le pitture del culto imperiale augusteo erano in ogni edificio pubblico e, probabilmente, nelle case dei sudditi dell'impero. La funzione del ritratto imperiale è ben definita da Braemer:

« Il est destiné, d'abord, à concrétiser l'idée impériale en faisant reconnaître la personnalité de l'empereur, lors de sa prise de pouvoir, et de rattacher étroitement ce dernier à son prédécesseur immédiat ou à ceux auxquels il tient à se relier ou dont il désire suivre la politique »¹⁰⁰²

Il *princeps*, come primo imperatore, creò un sistema propagandistico capace di raggiungere tutti gli angoli dell'impero; sicuramente non ne fu l'inventore, in quanto questo sistema di immagini pubbliche ha radici ben radicate nell'ellenismo greco-macedone. Se oggi ci mancano le innumerevoli pitture ritratto non dobbiamo pensare che non siano esistite.

Da un'iscrizione da Gytheio¹⁰⁰³, databile al 15 d.C.¹⁰⁰⁴, si ritrova la testimonianza per il festeggiamento dei *Kaisareia*: una festa di sei giorni in onore della famiglia imperiale. I ritratti di Augusto, Livia e Tiberio erano portati in processione e poi esposti nel teatro dove venivano raccolte le offerte. Durante il regno di Tiberio si assiste alla nascita della tipologia dei ritratti dell'Egitto romano. Questo utilizzo del ritratto su tavola per le mummie deve aver avuto un'incubazione avviata dal trentennio di occupazione romana, dopo la conquista di Augusto. I ritratti più antichi a noi pervenuti sono di epoca Tiberiana, ma non è detto che ne esistessero di più antichi andati perduti o ancora non scoperti.

Dalle testimonianze letterarie e archeologiche il regno di Nerone sembrerebbe essere un periodo d'oro per il ritratto dipinto. Plinio il Vecchio racconta alcuni aneddoti sulla pittura, databili al regno di Nerone:

¹⁰⁰² BRAEMER 1988, p. 184.

¹⁰⁰³ AE 1929, nr. 99 e 100.

¹⁰⁰⁴ NOWICKA 1993, p. 33.

*«Et nostrae aetatis insaniam in pictura non omittam. Nero princeps iusserat colosseum se pingi CXX pedum linteo, incognitum ad hoc tempus. Ea pictura, cum peracta esset in Maianis hortis, accensa fulmine cum optima hortorum parte conflagravit. Libertus eius, cum daret Anti munus gladiatorum, publicas porticus occupavit pictura, ut constat, gladiatorum ministrorumque omnium veris imaginibus redditus.»*¹⁰⁰⁵

«E non tacerò la follia della nostra epoca quanto alla pittura. L'imperatore Nerone aveva ordinato un ritratto di dimensioni colossali su di una tela di 120 piedi, cosa impensabile fino a quel momento. Questa pittura, una volta ultimata nei giardini Maiani, fu colpita da un fulmine e bruciò con la parte più bella del giardino. Un suo liberto, dando ad Anzio uno spettacolo gladiatorio, ricoprì le pareti dei portici pubblici, da quanto risulta, con riproduzioni realistiche di gladiatori e dei loro addetti.»¹⁰⁰⁶

Il primo e più famoso è sicuramente la megalografia del ritratto dell'imperatore dipinta su una tavola di 120 piedi (circa 36 m). Se questa testimonianza è vera, dobbiamo immaginarci un sistema di impalcature lignee che sostenevano il dipinto alte come un palazzo moderno di dodici piani. La ricostruzione dell'immagine dell'imperatore, nonostante la *damnatio memoriae*, è oggi ben studiata, tanto che sono testimoniati i diversi ritratti dall'infanzia alla maturità. Nerone si prodigò molto in ambito culturale in prima persona come mecenate, ma anche come cantore e poeta.

«Instituit et quinquennale certamen primus omnium Romae more Graeco triplex, musicum gymnicum equestre, quod appellavit Neronia; [...] Magistros toto certamini praeposuit consulares sorte, sede praetorum. Deinde in orchestram senatumque descendit, et orationis

¹⁰⁰⁵ Plin. N. H., XXXV, 33, 51-52.

¹⁰⁰⁶ CORSO, MUGELLES, ROSATI 1988, p. 343.

*quidem carminisque latini coronam, de qua honestissimus quisque contenderat, ipsorum consensu concessam sibi recepit, citharae autem a iudicibus ad se delatam adoravit ferrique ad Augusti statuam iussit.»*¹⁰⁰⁷

«Istituì per la prima volta in Roma anche un certame quinquennale, triplice all'uso greco: musicale, ginnico, equestre; [...] Come direttori di tutte le gare scelse cittadini consolari estratti a sorte che fece sedere nel posto dei pretori; poi scese nell'orchestra fra i senatori, ed ivi ricevette la corona della eloquenza e della poesia latina, in cui avevano tutti i più valenti, da loro stessi a lui decretata; i giudici gli conferirono poi anche quella della cetra, ed egli la venerò e la fece collocare su la statua di Augusto.»¹⁰⁰⁸

L'istituzione dei *Neronia* è solo uno dei tanti atti di propaganda culturale, dovuti all'apprezzamento per le competizioni artistiche dell'imperatore. Una manifestazione agonistica terminata con la vittoria di Nerone, senza nemmeno aver partecipato. Dalla vita di Nerone, riportata da Svetonio, traspare una smodata passione per il canto, la poesia, il teatro e il ginnasio; fin da giovane fu educato nelle discipline musicali, cosicché, appena divenne imperatore, chiamò come suo maestro Terpno, il citaredo più famoso del suo tempo. Non solo studiava le lezioni del musicista, ma si impose di sostenere tutti i dettami che seguivano i professionisti per esercitare la voce: giacendo per lungo tempo supino tenendo sul petto una lastra di piombo, si purgava con clisteri e con emetici e seguiva una dieta particolare¹⁰⁰⁹. Appena fu sicuro dei frutti dei suoi esercizi si esibì per la prima volta al teatro di Napoli¹⁰¹⁰ e, narra Svetonio, non cessò mai di cantare, anche quando una scossa di terremoto fece tremare l'edificio; cantò per giorni nel teatro lusingato da tutti. Del primo spettacolo di Nerone a Napoli parla anche Tacito, che ricorda che per riempire il teatro furono chiamate persone dai municipi e dalle colonie, soldati e i

¹⁰⁰⁷ Suet. Ner., 13.2.

¹⁰⁰⁸ VITALI 1968, p. 73.

¹⁰⁰⁹ Suet. Ner., 20; VITALI 1968, p. 81.

¹⁰¹⁰ Secondo Tacito avvenne nel 64 d. C., durante il consolato di C. Lecanio e di M. Licinio; Tac. Ann., XV, 33.

cortigiani. Preso dalla foga di voler vincere il *certamen* da lui istituito, decise di ripetere i *Neronia* prima del tempo; all'inizio finse di non voler partecipare ad alcuna gara, salvo poi, a seguito delle continue preghiere della folla e dei soldati, iscriversi alla competizione del canto con la cetra. Al suo turno cantò la *Niobe* cantando per ore e rimandando di un anno il conferimento della vittoria, cosicché potesse cantare più volte nei mesi successivi¹⁰¹¹.

Riporta sempre Svetonio che amava recitare tra attori comuni in spettacoli dati da privati e, per farlo partecipare come attore, un pretore gli offrì un milione di sesterzi. Cantò nelle seguenti tragedie: *Canace partoriente*, *Oreste matricida*, *Edipo cieco* ed *Ercole furioso*. Quando, per interpretare eroi e dei, dovette cantare mascherato in tragedie si fece fare delle maschere che somigliavano al suo volto; per recitare in parti di eroine e di dee, richiese maschere somiglianti al volto della donna ch'egli in quel momento amava¹⁰¹². L'unico viaggio compiuto da Nerone fu in Grecia, secondo Svetonio ciò fu dovuto al fatto che le città elleniche con gare canore e poetiche, iniziarono a inviare le corone dei vincitori direttamente all'imperatore.

*«Nam et quae diversissimorum temporum sunt, cogi in unum annum, quibusdam etiam iteratis, iussit, et Olympiae quoque praeter consuetudinem musicum agona commisit.»*¹⁰¹³

«Ordinò infatti che si riunissero in un solo anno tutte quelle che si usano fare in tempi diversissimi, e alcune fece ripetere, e anche a Olimpia indisse fuor di tempo una gara musicale.»¹⁰¹⁴

In Grecia mentre l'imperatore cantava, nessuno spettatore poteva lasciare il teatro, così si narra che alcune donne furono costrette a partorire fra gli spalti; alcuni per scappare si calavano giù dai muri o si fingevano morti¹⁰¹⁵. Nerone era talmente

¹⁰¹¹ Suet. Ner., 21; VITALI 1968, p. 83.

¹⁰¹² Suet. Ner., 21; VITALI 1968, p. 83.

¹⁰¹³ Suet. Ner., 23, 1.

¹⁰¹⁴ VITALI 1968, pp. 83-85.

¹⁰¹⁵ VITALI 1968, p. 85.

rispettoso delle regole delle gare che durante l'esibizione non sputava e non si asciugava la fronte sudata per paura di commettere dei falli¹⁰¹⁶.

*«Victorem autem se ipse pronuntiabat; qua de causa et praeconio ubique contendit. Ac ne cuius alterius hieronicarum memoria aut vestigium extaret usquam, subverti et unco trahi abicique in latrinas omnium statuas et imagines imperavit.»*¹⁰¹⁷

«Egli poi si proclamava da sé stesso vincitore, onde dappertutto ebbe a contrastare anche intorno alle proclamazioni. E, perché non restasse in nessun luogo il ricordo o la traccia delle vittorie di altri, ordinò che fossero abbattute e tratte con uncini e gittate nelle latrine le statue e le immagini di tutti.»¹⁰¹⁸

Al suo ritorno dalla Grecia iniziò una lunga marcia trionfale verso Roma, partendo da Napoli, fermandosi ad Anzio e Albano. A Roma entrò in città con il carro che Augusto aveva utilizzato per i suoi trionfi, con una veste purpurea e una clamide trapuntata di stelle d'oro; sul capo portava la corona olimpica, nella mano destra stringeva la corona pitica. Dinanzi a lui la pompa delle corone vinte in Grecia con l'iscrizione per ognuna che descriveva dove era stata vinta e con che tipo di canto o di azione scenica. Dietro di Nerone il gruppo di giovani addestrati per gli applausi¹⁰¹⁹, suoi soldati in questa impresa trionfale¹⁰²⁰.

Questa passione di Nerone divenne un vero e proprio culto per l'arte e la poesia, che ritroviamo, grazie al suo programma culturale, all'interno delle decorazioni delle case della regione vesuviana. Si ritiene infatti che l'iconografia prevalente nel ritratto di epoca neroniana sia definibile dalla frase "*Dominae scribunt et viri*

¹⁰¹⁶ Suet. Ner., 23.

¹⁰¹⁷ Suet. Ner., 24, 2-3.

¹⁰¹⁸ VITALI 1968, pp. 85-87.

¹⁰¹⁹ L'imperatore creò un gruppo di giovani scelti dall'ordine equestre e dalla plebe, che impararono le varie tipologie di applauso (*bombos et imbrices et testas*) e che applaudivano alla fine dei suoi spettacoli; tutti giovani di bella presenza di folta capigliatura, vestiti in modo ricco e con un anello nella mano sinistra; i loro "capigruppo" guadagnavano ciascuno quarantamila sesterzi, un vero e proprio lavoro. Suet. Ner., 20; VITALI 1968, p. 81.

¹⁰²⁰ Suet. Ner., 24; VITALI 1968, p. 85.

*legunt*¹⁰²¹; questa frase definisce in maniera più specifica i ritratti con *instrumentum scriptorium* coniato da Maiuri¹⁰²². I numerosi ritratti dipinti provenienti dai contesti vesuviani di epoca neroniana, mostrano delle iconografie precise sia per l'uomo che per la donna: l'uomo veste sempre una toga, stringe nella mano un *volumen* e in alcuni casi ha la testa cinta di una corona di alloro, il *volumen* che stringe in mano è spesso un componimento poetico e alcune volte riporta il titolo dell'opera, differente dal contratto che, per esempio, si ritrova nelle raffigurazioni di *dextrarum iunctio*; nei ritratti femminili, la donna riccamente ornata stringe uno stilo, mentre mostra allo spettatore delle tavole. I ritratti di questo genere sono stati per anni erroneamente interpretati, in alcuni casi, come raffigurazioni di filosofi e poeti, come testimonia il nome della pittura cd. Saffo.

L'iconografia di Nerone artista influenzerà la tipologia del "*Dominae scribunt et viri legunt*" e iniziò forse già a partire dal 60 d.C. anno in cui furono istituiti i *Neronia*, i giochi simili alle gare olimpiche che in onore del principe si dovevano tenere ogni cinque anni. In quest'occasione, anche se il principe non partecipò direttamente alle competizioni, gli furono donate le corone dell'eloquenza e della poesia latina, oltre alla corona del canto con la cetra¹⁰²³. Il ritratto *Dominae scribunt et viri legunt* si svilupperà principalmente nel Lazio e nella Campania a partire dal 64 d.C. anno in cui l'imperatore si esibì per la prima volta a Napoli¹⁰²⁴. Dopo il viaggio di Nerone in Grecia nel 66 d.C. l'ideale del cittadino amante della poesia e del teatro dovette fare il giro dell'impero. In area vesuviana negli anni successivi al terremoto del 62 d.C., vi sono i rifacimenti degli intonaci delle case che, a causa delle continue scosse di terremoto, furono successivamente abbandonate, lasciando inalterate numerose pitture prodotte durante il regno di Nerone. Del resto, il terremoto che scosse il teatro di Napoli danneggiandolo (nel 64 d.C.)¹⁰²⁵, va inserito nelle serie di scosse di sismi che flagellarono la regione prima dell'eruzione del 79 d.C.

L'iconografia del "*Dominae scribunt et viri legunt*" serviva a mostrare l'amore per le arti letterarie e questi ritratti ornavano gli ambienti delle case; questa tipologia si

¹⁰²¹ "Le donne scrivono e gli uomini leggono".

¹⁰²² MAIURI 1953, p. 103.

¹⁰²³ Dion. LXI, 21; Suet. Ner., 13.2.

¹⁰²⁴ Tac. Ann. XV, 33.

¹⁰²⁵ Suet. Ner., 20; Tac. Ann. XV, 33.

riscontra soprattutto nei ritratti pittorici *in orbe*, ma anche in ritratti a quadretto. Successivamente questa tematica venne sviluppata anche per il ritratto funerario pittorico.

7.III. Il ritratto nel II e III secolo d. C.

A cavallo tra il primo e il secondo secolo d.C. con la fine della dinastia Flavia si entra in un nuovo sistema imperiale, inizia il periodo degli imperatori d'adozione: caratterizzato da una successione al trono stabilita non per via dinastica, ma attraverso l'adozione, da parte dell'imperatore in carica, del proprio successore¹⁰²⁶; sistema politico che porterà stabilità economica e politica a Roma nel corso del II secolo d.C.¹⁰²⁷ Uno dei riferimenti sull'esistenza di ritratti pittorici di Traiano proviene dall'*Epitome de Caesaribus*¹⁰²⁸, in cui vengono citati dipinti dell'imperatore che giunsero intatti nel IV secolo d.C.: si narra in un passo della somiglianza tra Teodosio e i ritratti di Traiano. Tra i due imperatori vi è un collegamento legato alla produzione della ritrattistica su supporto dell'Egitto romano, infatti dal regno di Traiano in poi si ha la massima fioritura della ritrattistica dipinta su mummia, che calerà solamente nel IV secolo d.C. per scomparire totalmente nel 392 d.C., anno in cui Teodosio, con l'editto di Tessalonica, vietò la pratica della mummificazione¹⁰²⁹.

Nell'Egitto romano le *élites* ellenizzate si sentono, anche senza *civitas romana*, come appartenenti ad un mondo artistico culturale superiore agli altri abitanti d'Egitto e, del resto, l'arte è il mezzo per eccellenza della propaganda imperiale. L'adozione di pettinature e, in alcuni casi, di tratti fisionomici delle effigi imperiali nella ritrattistica dei cittadini o dei sudditi, deriva da un'auto-stilizzazione a partire dai ritratti imperiali. Secondo Zanker nella scultura ciò avviene sotto alcuni imperatori particolarmente popolari, come Nerone e Traiano¹⁰³⁰. Assorbire mode e costumi dev'essere visto perciò come la forma più semplice di lealtà nei confronti dell'imperatore imitato. Per quanto concerne i ritratti dell'Egitto romano l'imperatore che più ispirò le élite provinciali fu Adriano i cui tratti fisiognomici

¹⁰²⁶ GERACI, MARCONE 2004, p. 204.

¹⁰²⁷ Sistema che terminerà con la morte di Marco Aurelio, in quanto nel 180 d.C diverrà imperatore suo figlio Commodo; GERACI, MARCONE 2004, p. 213.

¹⁰²⁸ L'*Epitome de Caesaribus* fu attribuita a Sextus Aurelius Victor, gli esperti ritengono che appartenga in realtà a un altro autore pagano. Aur. Vict. 48, 8: "*Fuit autem Theodosius moribus et corpore Traiano similis quantum scripta veterum et picturae docent*".

¹⁰²⁹ THOMPSON 1976, p. 10.

¹⁰³⁰ ZANKER 2002, p. 26.

sono stati imitati in almeno 84¹⁰³¹ ritratti dipinti maschili (il 17,57% dei ritratti maschili, l'8,24% dei ritratti sinora scoperti¹⁰³²) che ne riproducono l'acconciatura di barba e capelli. Ciò testimonia sicuramente un particolare attaccamento del popolo ellenico-egizio per l'imperatore fondatore di Antinoopolis, che fu il primo a compiere un viaggio senza scopi militari nella terra del Nilo.

Esistevano numerose icone¹⁰³³ degli imperatori, dipinti su supporto ligneo, che ornavano le case e le botteghe; di varia dimensione e qualità. A fianco delle più precise pitture ufficiali vi erano anche le numerose riproduzioni, fatte in serie da artigiani specializzati, dal costo ridotto e ciò probabilmente testimonia una famosa lettera di Frontone a Marco Aurelio. Il letterato racconta di come nelle strade, officine, botteghe e case, si potevano trovare esposti i ritratti dipinti del futuro imperatore, per la maggior parte non rassomiglianti a lui¹⁰³⁴. Questa testimonianza databile tra il 145 e il 147 d.C. è di grande importanza in quanto l'autore latino parla chiaramente di *imagines pictae*¹⁰³⁵. Come nota giustamente Nowicka la pittura su supporto ligneo o su tela era sicuramente meno costosa delle opere plastiche in bronzo o pietra, e circolava più rapidamente di mano in mano tra i comuni cittadini¹⁰³⁶; la prova di questa ritrattistica popolare, di queste "icone", ci è fornita dal *Syngenicon* dei Severi¹⁰³⁷.

Dall'epoca antoniniana ci è pervenuto l'unico esempio di ritratto con *dextrarum iunctio* rappresentato su affresco. Come vi vedrà nel prossimo capitolo, dal II secolo assistiamo all'assorbimento dei temi scultorei da parte della pittura funeraria. Lo

¹⁰³¹ Si vedano i cataloghi di Klaus Parlasca sulle pitture dell'Egitto romano; PARLASCA 1969, nr. 54, 86, 133, 154, 158, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 189, 190, 192, 193, 196, 197, 199, 201, 202, 203, 204, 208, 209, 210, 212, 215; PARLASCA 1977, nr. 284, 285, 291, 294, 301, 302, 313, 339, 348, 352, 363, 373, 374, 375, 438, 440, 453, 456, 476; PARLASCA 1980, nr. 506; PARLASCA 2003, nr. 681, 683, 686, 715, 716, 718, 719, 720, 722, 745, 747, 754, 755, 762, 815, 873, 895, 930, 939, 958, 982, 998.

¹⁰³² I ritratti maschili sono 478, mentre il numero complessivo catalogato dal Parlasca con ritratti maschili e femminili raggiunge le 1020 unità.

¹⁰³³ Nell'arte cristiana un'icona è una raffigurazione sacra dipinta su tavola, prodotta nell'ambito della cultura bizantina. Il termine deriva dal greco bizantino "εἰκόνα" (eikóna) e dal greco classico εἰκόν. Si è deciso di applicare questo termine della storia dell'arte medievale per definire anche i ritratti degli imperatori dipinti su supporto di legno utilizzati nell'antica Roma per il culto imperiale.

¹⁰³⁴ Front. Ad Marc., 4, 12, 6.

¹⁰³⁵ NOWICKA 1993, p. 35.

¹⁰³⁶ NOWICKA 1993, pp. 36-37.

¹⁰³⁷ Si veda il paragrafo 5.V; FROVA 1961, p. 309, fig. 280; TOYNBEE 1965, p. 129-258, fig. 74; VERMEULE 1968, pp. 298-300; THOMPSON 1976, p. 17, fig. 55; PARLASCA 1977, p. 64, nr. 390; NOWICKA 1993, p. 37; DOXIADIS 1995, p. 88, fig. 25; GRASSI 2011, p. 270 e 298.

stesso ritratto del cavaliere, che ritrae un ragazzo secondo la moda di Traiano, fu prodotto a metà del II d. C. In un passo di Erodiano si racconta dell'amore del giovane Caracalla per Alessandro il Grande e di come aveva inondato le città dell'impero con le statue del sovrano macedone affiancate alle sue. Caracalla si era spinto oltre facendo dipingere quadri a corpo intero con il volto diviso in due, cosicché si vedesse per metà il viso di Alessandro e per l'altra l'imperatore¹⁰³⁸; Erodiano definisce queste opere risibili.

Durante il regno dei Severi saranno apportate alcune innovazioni all'interno della ritrattistica soprattutto grazie alle influenze siriane. Esiste un monumento imperiale con raffigurazioni simili a quelle presentate nel dipinto di *Konon I*¹⁰³⁹, all'interno delle decorazioni in bassorilievo dell'arco degli *argentarii* a Roma¹⁰⁴⁰.

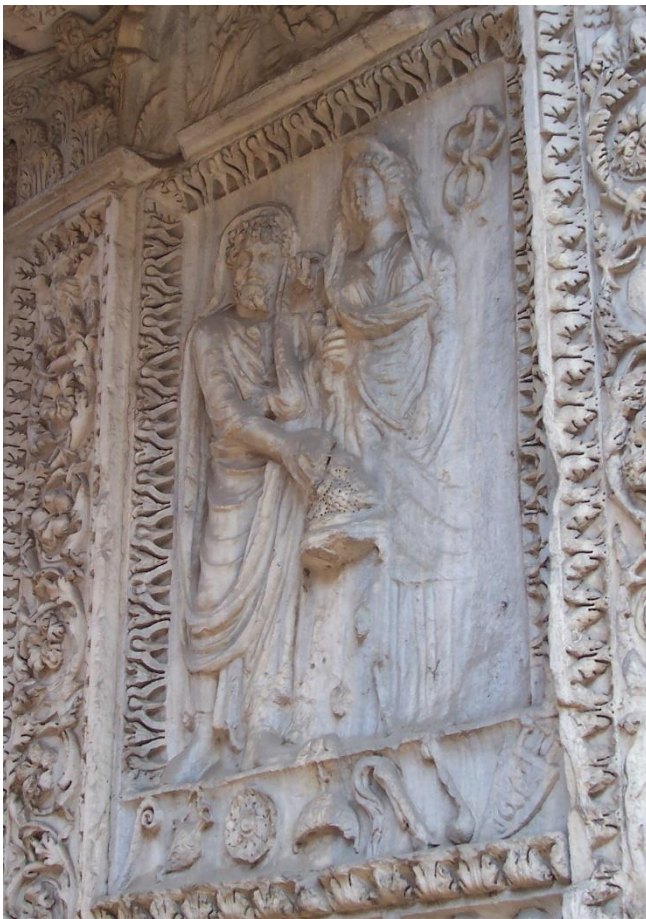


Figura 35. Particolare del bassorilievo interno dell'arco degli Argentarii con raffigurato Settimio Severo e Giulia Domna durante un sacrificio.

La porta architravata, chiamata impropriamente arco, fu dedicata dagli *argentarii* (i banchieri) alla famiglia imperiale di Settimio Severo; la porta in marmo bianco e travertino, alta in origine 6,80 m, nel VIII secolo d.C. venne inglobato nella vicina chiesa di San Giorgio¹⁰⁴¹. Un pannello (*fig. 33*) nel versante interno dell'arco raffigura Settimio Severo che brucia incenso in un *thymiaterion*, mentre alla sua sinistra Giulia Domna alza la mano destra con il braccio sinistro che ricade sul fianco; alla sinistra dell'imperatrice vi

¹⁰³⁸ Hdn., 4.8, 2.

¹⁰³⁹ Si veda il paragrafo 6.III.

¹⁰⁴⁰ GROS 2001, pp. 81-82, fig. 70; IPPOLITI 2012, pp. 203-212.

¹⁰⁴¹ GROS 2001, p. 82.

era una terza figura, probabilmente Geta, cancellata a seguito della *damnatio memoriae* sancita da Caracalla. Settimio Severo è raffigurato come *Iulius Terentius* nell'atto di bruciare incenso, ma la vera innovazione, secondo Francesca Ghedini è la *dextra elata*¹⁰⁴² compiuta da Giulia Domna. Questo cenno che si vede compiere a tutti i personaggi che assistono ai sacrifici di Dura Europos aveva un forte valore simbolico nelle religioni orientali della regione siro-mesopotamica, la stessa da cui proveniva l'imperatrice: era infatti figlia di Giulio Bassiano, gran sacerdote della divinità solare siriana El-Gabal e nativa di Emesa. Il gesto della *dextra elata* non va confuso con la semplice mano destra alzata, che si ritrova nella statuaria romana come gesto di saluto¹⁰⁴³; nel caso qui descritto la mano destra è all'altezza del petto, staccata da esso, con il palmo rivolto verso lo spettatore e le dita leggermente piegate. Già Cumont vide nella mano destra alzata un gesto rituale di origine semita¹⁰⁴⁴ che ha degli antecedenti nella cultura babilonese, tanto che la più antica raffigurazione di *dextra elata* è attestata su un sigillo di Hammurabi¹⁰⁴⁵; in questo caso la simbologia indicava la mano benedicente del dio, ma con il passare dei secoli «il gesto assunse talvolta un'ambivalente connotazione culturale, alludendo concretamente a un atteggiamento d'adorazione del fedele dei confronti della divinità»¹⁰⁴⁶. In epoca romana la *dextra elata* avrà sia valore di mano benedicente del dio, soprattutto per le divinità di provenienza orientale quali *Sol Invictus* e Serapide, sia significato rituale per il fedele come gesto orante e di adorazione degli dei¹⁰⁴⁷, che ritroviamo nella pittura di *Konon I*.

La *dextra elata* entrò nella gestualità degli imperatori romani a partire dai Severi. Oltre che nel rilievo degli *argentarii*, si ritrova in un aureo di Geta datato tra il 200 d.C. e il 202 d.C., sul cui rovescio compare il busto di Caracalla che compie tale gesto; per sottolineare l'importanza della *dextra elata*, la mano è di dimensioni maggiori e riprodotta in modo sproporzionato¹⁰⁴⁸. Questa gestualità, di origine siriana, entrerà a pieno titolo nell'iconografia imperiale a partire da Elagabalo,

¹⁰⁴² GHEDINI 1984, p. 33.

¹⁰⁴³ L'ORANGE 1953, p. 143; BRILLIANT 1963, p. 165.

¹⁰⁴⁴ CUMONT 1926, p. 70.

¹⁰⁴⁵ FRANKFORT 1939, p. 240, fig. 42, tavv. XXVIII k, XXIX k, XXXa.

¹⁰⁴⁶ Citazione da GHEDINI 1984, p. 33; si veda anche L'ORANGE 1953, pp. 158-159.

¹⁰⁴⁷ GHEDINI 1984, p. 34.

¹⁰⁴⁸ L'ORANGE 1953, p. 152.

sacerdote del dio El-Gabal (*sol invictus*): «Il simbolismo soteriologico della *dextra elata* sarà ampiamente ripreso dalla successiva gestualità imperiale: da Elagabalo a Costanzo Cloro, da Costantino a Teodorico la mano dell'imperatore sembra ribadire l'aspetto trascendente della qualifica imperiale»¹⁰⁴⁹.

Vi è un interessante episodio narrato da Dione Cassio, sull'ascesa al potere di Elagabalo: quando i legionari della *III Gallica* proclamarono imperatore *Varius Avitus Bassianus* (Elagabalo), il loro campo fu preso d'assedio dai Mauri e i soldati fedeli a Macrino, guidati dal tribuno Giuliano; durante l'assedio i soldati della *III Gallica* facevano girare sulle mura Bassianus e mostravano i ritratti di Caracalla da giovane agli assediati, per dimostrarne la discendenza¹⁰⁵⁰. Maria Nowicka e Robert Turcan ritengono che i ritratti, che furono mostrati ai soldati di Macrino, fossero stati ritoccati per evidenziare la somiglianza tra Elagabalo e Caracalla; questa falsificazione poteva avvenire solo tramite ritratti dipinti, in quanto la modifica fisiognomica è molto più complessa su una statua¹⁰⁵¹. Questa ipotesi per quanto suggestiva non è confermata dalle fonti¹⁰⁵².

Elagabalo, prima di andare a Roma, volle abituare il senato e il popolo romano al suo modo di vestire orientale, inviò quindi nell'*Urbe* un suo ritratto a corpo intero mentre compiva un sacrificio al dio solare di Emesa. Il dipinto fu posto al centro del senato sulla testa di una statua di vittoria e i senatori, prima di ogni riunione, avevano l'obbligo di bruciare incenso e offrire libagioni di vino¹⁰⁵³. La pittura dell'imperatore doveva essere il tipo di ritratto con *thymiaterion* riscontrata a Dura Europos¹⁰⁵⁴, già anticipata a Roma da Settimio Severo nell'arco degli *Argentarii*.

Nell'*Historiae Augustae* si riferisce della bellezza di Alessandro Severo ancora visibile nelle statue e nelle pitture: “*Et erat eius corporis ut praeter venustatem ac virilem, quem hodieque et in pictura et in statu is videmus*”¹⁰⁵⁵.

Il periodo che seguì la dinastia dei Severi, il cd. periodo di anarchia militare, vide susseguirsi in quasi cinquant'anni più di venti imperatori. Quest'epoca di incertezza

¹⁰⁴⁹ GHEDINI 1984, pp. 34-35.

¹⁰⁵⁰ Dion. LXXIX. 32, 3.

¹⁰⁵¹ TURCAN 1984, p. 535; NOWICKA 1993, p. 40.

¹⁰⁵² BALTY 1996

¹⁰⁵³ Hdn., 5. 5, 6-7.

¹⁰⁵⁴ Sia nella pittura di *Konon I*, che in quella del tribuno *Iulius Terentius*, si vedano i paragrafi 6.II e 6.III.

¹⁰⁵⁵ Hist.Aug., XVIII *Alex. Sev.* 4. 4; HOHL 1965a, p. 254.

politica e di difficoltà economica si ripercosse sicuramente sulle arti e l'artigianato. Per prima cosa, si riscontra una evidente difficoltà dei sudditi a imitare le fisionomie di questi imperatori. Nel I e II secolo d.C. l'*imitatio* dell'aspetto imperiale è un importante fattore nelle produzioni pittoriche e statuarie; per quanto concerne la pittura, i ritratti dell'Egitto romano, sono una testimonianza di questo tentativo di autoglorificazione del suddito che tenta di rassomigliante il più possibile all'imperatore, copiandone le acconciature. L'*imitatio*, come anticipato all'inizio del paragrafo, era una conseguenza alla propaganda imperiale e l'imperatore prestava attenzione alla sua immagine creando delle vere e proprie mode¹⁰⁵⁶. L'incertezza politica del III secolo d.C. probabilmente costrinse i cittadini a essere più attenti nell'imitare le mode e acconciature dell'imperatore del momento, soprattutto per quanto riguarda la ritrattistica domestica e pubblica. Essere rappresentato come un imperatore che poteva essere soppiantato nel giro di pochi anni, o peggio mesi, in un periodo di difficoltà economica per l'impero, poteva costare molto al cittadino medio. Senza contare che, in alcuni casi, scegliere un imperatore significava scegliere un partito e poteva essere rischioso dal punto di vista politico. Ciò non vuol dire che non si raccogliessero le immagini degli imperatori che in alcuni casi, come vedremo più avanti, sarà addirittura obbligatorio possedere. L'avvento della tetrarchia, soprattutto nel periodo di regno Diocleziano, si assiste a una stabilità politica e miglioramento economico che sembra ristabilire il fenomeno dell'*imitatio* da parte del suddito.

Durante il periodo dell'anarchia militare, ogni imperatore, come nei secoli precedenti, cercò sempre di legittimare il suo potere facendo circolare le proprie immagini. La produzione e la circolazione delle icone imperiali non si arrestò mai, anche quando l'imperatore non era particolarmente amato dal popolo. Erodiano racconta due episodi riguardanti la distruzione di pitture con il ritratto di Massimino il Trace: nel primo episodio si racconta del tradimento dei soldati che affrontavano con l'imperatore l'assedio di Aquileia, questi prima di mettere in atto l'omicidio dell'imperatore e del figlio, staccarono le effigi dipinte di Massimino dalle insegne¹⁰⁵⁷; quando nel 238 d.C. a Roma si sparse la voce della morte di Massimino,

¹⁰⁵⁶ ZANKER 2002, p. 26; GRASSI 2011, p. 289.

¹⁰⁵⁷ Hdn., 8. 5, 9.

il popolo scese in strada e per festeggiare distrusse le statue, i dipinti e i simboli dell'imperatore¹⁰⁵⁸.

Un altro riferimento alla ritrattistica dipinta di questo periodo proviene dalla *Historiae Augustae*, in cui è scritto che all'interno del tempio del Sole¹⁰⁵⁹ era conservato un quadro in cui era raffigurato l'imperatore Aureliano insieme ai suoi dignitari¹⁰⁶⁰. Sul successore Tacito, che divinizzerà Aureliano, vi sono due importanti testimonianze tratte dalle *Historiae Augustae*. Nella prima è riportato che Tacito fece fare statue d'oro e d'argento del suo predecessore e impose che tutti i sudditi avessero un ritratto dipinto di Aureliano in casa¹⁰⁶¹; questo passo è stato criticato da Pekáry che non lo riteneva attendibile¹⁰⁶², ma secondo Nowicka è una testimonianza verosimile¹⁰⁶³. Nel secondo passo si narra che su una tavola dipinta conservata alla casa dei *Quintilii* vi erano raffigurati cinque ritratti dello stesso imperatore Tacito, ma con cinque abbigliamenti differenti¹⁰⁶⁴: un ritratto con toga, uno con clamide, uno con corazza, uno con mantello e uno con indumenti da caccia.

¹⁰⁵⁸ Hdn., 7. 7, 2; di questa vicenda ne parla anche Eusebio; Eus., 9. 11, 2.

¹⁰⁵⁹ Il tempio era dedicato in onore di *Sol Invictus* e fu edificato dall'imperatore Aureliano nel 275, per assolvere a un voto fatto durante la conquista di Palmira nel 272 d.C.; CAPANNA 2012, p. 486.

¹⁰⁶⁰ Hist. Aug., XXVI *Aurel.*, 10.2; HOHL 1965b, pp. 156-157. NOWICKA 1993, p. 43.

¹⁰⁶¹ Hist. Aug., XXVII *Tac.*, 9.5; HOHL 1965b, p. 193.

¹⁰⁶² PEKÁRY 1985, p. 36.

¹⁰⁶³ NOWICKA 1993, p. 43.

¹⁰⁶⁴ Hist. Aug., XXVII *Tacit.*, 16.2; HOHL 1965b, p. 198; secondo Pekáry anche questa testimonianza sarebbe falsa; PEKÁRY 1985, p. 98.

CAPITOLO 8.

Sintesi delle conoscenze acquisite

All'interno della tesi si è cercato di ricostruire la documentazione e l'utilizzo antropologico del ritratto nella pittura romana, soffermandosi sui contesti archeologici che ci sono pervenuti. Dopo sette capitoli, nonostante alcune interessanti testimonianze, si evince che a causa dell'esiguità delle opere a noi pervenute, è difficile compiere un discorso generale sul ritratto nella pittura antica. Ciononostante, l'analisi delle pitture provenienti da medesime regioni geografiche o della stessa cronologia, permette l'identificazione di particolari costumi, iconografie e tipologie all'interno della pittura romana, ancora non studiate. Queste analisi sono il fulcro della tesi e permettono di compiere un nuovo passo in avanti per quanto concerne la ritrattistica dipinta romana, nell'epoca compresa tra la Repubblica e il III secolo d.C.

In generale, si nota che dall'Italia ci sono pervenuti sinora circa 43 ritratti dipinti¹⁰⁶⁵, di cui 36 dalla Campania, 4 da Ostia e 3 a Roma. Di questi 43 ritratti, uno è databile al I secolo a.C., 35 al I secolo d.C., 6 alla metà del II secolo d.C. e 1 alla fine del III secolo d.C. I dati provenienti dalla capitale dell'impero sono quanto mai esigui e non concedono una facile interpretazione in quanto appaiono evidenti delle lacune cronologiche delle evidenze in nostro possesso. A queste testimonianze vanno aggiunti i ritratti pittorici scoperti nelle province: 4 dalla Lusitania, 39 dalla Siria e più di 1000 dall'Egitto. La mancanza di testimonianze dalle province occidentali è dovuta probabilmente a differenze climatiche e gli unici esempi conservati sono i 4 ritratti del mausoleo dei *Voconii* a Mérida.

Sulla base delle testimonianze conservate si deduce che il ritratto dipinto di epoca imperiale era soprattutto su supporto; i ritratti pittorici a noi pervenuti, escluse le pitture dell'Egitto romano, sono tutte pitture murali inserite sempre all'interno di decorazioni parietali più complesse. Degli 81 ritratti parietali, 19 erano in un contesto pubblico¹⁰⁶⁶, 34 in contesti domestici e 29 in contesti funerari.

¹⁰⁶⁵ Databili tra il I secolo a.C. e il III d.C.; di questi alcuni ritratti *in orbe* sono ancora considerati dei ritratti allegorici di uomini o donne colte.

¹⁰⁶⁶ Per la precisione due templi: il Tempio di Iside di Pompei e il tempio delle divinità Palmirene di Dura Europos.

L'elaborazione dei dati acquisiti permette di approfondire degli aspetti su alcune tipologie di ritratti o di soggetti che utilizzarono particolari iconografie per autorappresentarsi. Si presentano qui di seguito alcune ipotesi su categorie di ritratti dipinti e le analisi su l'iconografia di particolari gruppi di soggetti.

Le icone imperiali

Dallo studio delle fonti latine si evince l'esistenza di ritratti degli imperatori dipinti su supporto ligneo; questi ritratti hanno un'affinità produttiva con le cd. icone cristiane. Nell'arte cristiana un'icona è una raffigurazione sacra dipinta su tavola, prodotta nell'ambito della cultura bizantina; infatti il termine deriva dal greco bizantino "εἰκόνα" (eikóna) e dal greco classico εἰκών¹⁰⁶⁷. Per la somiglianza tecnica, la tipologia di supporto e il valore culturale, si è deciso di applicare questo termine della storia dell'arte medievale per definire anche i ritratti degli imperatori dipinti su supporto utilizzati nell'antica Roma per il culto imperiale.

Per quanto concerne il culto imperiale è ormai assodata l'ipotesi dell'utilizzo di statuette imperiali all'interno delle abitazioni, pratica già attestata archeologicamente dall'epoca di Augusto, in quanto gli esemplari più antichi sarebbero la statuetta di Mercurio con le fattezze di Ottaviano¹⁰⁶⁸ da Pompei e il piccolo busto con ritratto del *princeps* proveniente da Ercolano¹⁰⁶⁹. All'interno dei larari, oltre le più piccole statue in bronzo, vi erano anche le teste e i busti con i ritratti imperiali a grandezza naturale¹⁰⁷⁰. Come già si è accennato nel capitolo precedente esistevano numerosi ritratti degli imperatori, che ornavano le case e le botteghe; di varia dimensione e qualità. L'unica testimonianza pittorica dell'esistenza di queste icone è fornita dal ritratto familiare dei Severi¹⁰⁷¹; a fianco delle più raffinate pitture ufficiali vi erano anche le numerose riproduzioni, fatte in serie da artigiani specializzati, dal costo ridotto e meno accurate; ciò è riportato

¹⁰⁶⁷ Termine traducibile come "immagine", inteso anche come ritratto.

¹⁰⁶⁸ Si veda ad esempio il bronzetto di Mercurio con fattezze individuali del *princeps* dalla Casa delle Pareti Rosse (situata a Pompei, *Regio VIII, Insula 5/6*, edificio 37) ADAMO-MUSCETTOLA 1984, pp. 17-20, fig. 16.

¹⁰⁶⁹ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 5473; ZANKER 1973, p. 32, nr. 20.

¹⁰⁷⁰ GAGETTI 2006, p. 503.

¹⁰⁷¹ Si veda il paragrafo 5.V; FROVA 1961, p. 309, fig. 280; TOYNBEE 1965, p. 129-258, fig. 74; VERMEULE 1968, pp. 298-300; THOMPSON 1976, p. 17, fig. 55; PARLASCA 1977, p. 64, nr. 390; NOWICKA 1993, p. 37; DOXIADIS 1995, p. 88, fig. 25; GRASSI 2011, p. 270 e 298.

dalla lettera di Frontone a Marco Aurelio dove in strada, nelle officine, nelle botteghe e nelle case, si potevano trovare esposti i ritratti dipinti del futuro imperatore, per la maggior parte non rassomiglianti a lui¹⁰⁷². Si ritiene probabile l'ipotesi per cui che i cittadini possedessero un buon numero di riproduzioni dipinte di imperatori divinizzati; le icone arricchivano i larari familiari e i luoghi lavorativi. Erodiano racconta un importante episodio riguardante la distruzione di pitture con il ritratto di Massimino il Trace: quando nel 238 d.C. a Roma si sparse la voce della morte di Massimino, il popolo scese in strada e per festeggiare distrusse le statue, i dipinti e i simboli dell'imperatore¹⁰⁷³. Nei confronti di Massimino il Trace si abbatté la furia iconoclasta della popolazione di Roma e alla notizia della morte dell'imperatore, tutte le sue icone furono distrutte.

Si è precedentemente citato il passo dell'*Historia Augusta* riguardante l'imperatore Tacito, il quale fece fare statue d'oro e d'argento del suo predecessore e impose che tutti i sudditi avessero un ritratto dipinto di Aureliano in casa¹⁰⁷⁴. L'imperatore Tacito impose quindi a tutti i sudditi il possesso dell'icona di Aureliano, questa è l'unica testimonianza di un obbligo sul possesso di icone, che nella storia romana probabilmente non fu l'unico caso.

Alcune considerazioni sull'utilizzo dei ritratti *in orbe*

Il ritratto inscritto all'interno di una cornice tonda è la tipologia di ritratto pittorico più rappresentata sinora riscontrata. Le opere qui riproposte nei paragrafi precedenti permettono di fare alcune ipotesi sulla variazione d'uso del ritratto *in orbe* a partire dalla repubblica fino al III secolo d. C. Si è anticipato come dalle fonti si evince l'ascendenza di questa tipologia dall'esemplificazione del disegno dello scudo dell'*imago clipeata* e del suo uso onorifico nei templi e nelle basiliche, legato alle grandi *gentes patrizie*¹⁰⁷⁵; pitture che non ci sono pervenute e che sono note solo attraverso le descrizioni degli autori latini. I primi ritratti *in orbe* che sono arrivati ai nostri giorni sono stati scoperti negli scavi dell'area vesuviana, all'interno delle decorazioni delle *domus*, soprattutto con funzione decorativa nei *tablinii* o agli

¹⁰⁷² Questa testimonianza databile tra il 145 e il 147 d.C. è di grande importanza in quanto l'autore latino parla chiaramente di *imagines pictae*; Front. Ad Marc., 4, 12, 6.

¹⁰⁷³ Hdn., 7. 7, 2; di questa vicenda parla anche Eusebio; Eus., 9. 11, 2.

¹⁰⁷⁴ Hist. Aug., XXVII Tac., 9.5; HOHL 1965b, p. 193; NOWICKA 1993, p. 43.

¹⁰⁷⁵ Si vedano i paragrafi 2.I. e 4.II.

ingressi dei *triclinii*. L'impiego di questi ritratti *in orbe* rispecchia in parte il valore delle *imagines clipeatae* in quanto ritratti di membri della stessa famiglia, ma li vediamo entrare nel corso del I secolo d.C. all'interno delle case, probabilmente a partire dal regno di Nerone. Nell'arco di un secolo si ha quindi un cambiamento semantico nei ritratti in tondo che passano dalla sfera pubblica a quella privata. La predilezione di questo tipo di ritratto, che prevede una raffigurazione a mezzo-busto o del solo viso, è legata alla volontà di una classe medio-bassa che si vuole rifare alle tradizioni repubblicane, riprendendo il modello già noto dei ritratti in tondo, probabilmente ancora visibili nei templi e nelle basiliche dell'*Urbs*. I proprietari delle case pompeiane, che non hanno un'antica nobiltà da sfoggiare come le grandi famiglie patrizie di Roma, si accontentano di ritrarre una o due figure per volta; in questa prospettiva si devono vedere i ritratti a noi pervenuti che sono quasi sempre in coppia.

Il ritratto *in orbe* nella pittura iniziò ad avere anche altri utilizzi nel corso del II secolo d.C. ed è utilizzato nelle decorazioni pittoriche dei contesti funerari. La mancanza di pitture di contesti domestici di II secolo d.C. non permette di capire se la tradizione dei ritratti *in orbe* proseguì all'interno delle abitazioni. Sicuramente la documentazione archeologica testimonia nel corso del II secolo d.C. un aumento all'interno dei contesti funerari di ritratti in tondo. Infatti, con le cautele del caso, gli esempi riportati nel quinto capitolo sottolineano una predilezione di questa tipologia di ritratto nelle pitture nei sepolcri, come nella tomba dei Tre Fratelli di Palmira¹⁰⁷⁶, l'arcosolio dell'auriga a Roma¹⁰⁷⁷, i due ritratti *in orbe* da una tomba della via Portuense¹⁰⁷⁸ e l'esemplare della tomba H60 della necropoli di Qwelbe¹⁰⁷⁹. Nelle rappresentazioni plastiche ritroviamo tutti gli elementi iconografici della pittura come la corona vegetale come cornice, simile alla corona dell'arcosolio dell'auriga, e la vittoria che sostiene il clipeo, che sostiene anche i nove ritratti in tondo della tomba dei Tre Fratelli. La preferenza del ritratto *in orbe* è forse dovuta alla sua relativa antichità all'interno del mondo romano, un segno di tradizione artistica molto apprezzata anche nel III secolo d.C. Come anticipato nei paragrafi precedenti, sicuramente il valore del ritratto *in orbe* è di tipo onorifico, poiché le

¹⁰⁷⁶ Si veda il paragrafo 3.V.

¹⁰⁷⁷ Si veda il paragrafo 3.VII.

¹⁰⁷⁸ Si veda il paragrafo 4.IV.

¹⁰⁷⁹ Si veda il paragrafo 3.VI.

due varianti, sia a forma stilizzata dello scudo sia a cornice a corona vegetale, hanno un chiaro richiamo alle vittorie militari e agonistiche.

Considerazioni sul ritratto del magistrato municipale nella pittura imperiale

Tra le pitture sinora presentate, vi sono alcuni ritratti di magistrati municipali. Nonostante queste pitture siano dei rari esempi, si possono fare alcune considerazioni sull'esistenza di iconografie pittoriche ben precise del magistrato municipale. Le tombe da cui provengono i ritratti appartengono a magistrati dalla provenienza umile e che fanno i primi passi nella carriera amministrativa municipale. La loro tipologia ricorda un noto passo del *Satyricon*. All'interno dell'opera Trimalchione, ricchissimo liberto, offre un banchetto pantagruelico e durante la libagione descrive come dovrà essere la sua tomba:

«Respiciens deinde Habinnam “quid dicis” inquit “amice carissime ? Aedificas monumentum meum, quemadmodum te iussi? Valde te rogo ut secundum pedes statuæ meæ catellam pingas et coronas et unguenta et Petraitis omnes pugnas, ut mihi contingat tuo beneficio post mortem vivere; præterea ut sint in fronte pedes centum, in agrum pedes ducenti. Omne genus enim poma volo sint circa cineres meos, et vinearum largiter. Valde enim falsum est vivo quidem domos cultas esse; non curari eas, ubi diutius nobis habitandum est. Et ideo ante omnia adici volo: “hoc monumentum heredem non sequatur”. Ceterum erit mihi curae ut testamento caveam ne mortuus iniuriam accipiam. Praeponam enim unum ex libertis sepulcro meo custodiae causa, ne in monumentum meum populus cacatum currat. Te rogo ut naves etiam¹⁰⁸⁰ facias plenis velis euntes et me in tribunali sedentem praetextatum cum anulis aureis quinque et nummos in publico de sacculo effundentem; scis enim quod, epulum dedi binos denarios. Faciatur, si tibi videtur, et triclinia. Facias et totum populum sibi suaviter facientem. Ad dexteram meam ponas statuam Fortunatae meae columbam tenentem: et catellam

¹⁰⁸⁰ Sottintende «monumenti mei».

cingulo alligatam ducat: et cicaronem meum, et amphoras copiosas gypsatas, ne effluant vinum. Et urnam licet fractam sculpas, et super eam puerum plorantem. Horologium in medio, ut quisquis horat inspiciet, velit nolit, nomen meum legat. Inscriptio quoque vide diligenter si haec satis idonea tibi videtur: “C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus hic requiescit. Huic seviratus absenti decretus est. Com posset in omnibus decuriis Romae esse, tamen noluit. Pius, fortis, fidelis, ex parvo crevit; sestertium reliquit trecenties, nec umquam philosophum audivit. Vale: et tu»¹⁰⁸¹

«Rivoltosi quindi ad Abinna gli chiese:» che mi dici, amico mio carissimo? Stai costruendo il mio monumento funebre secondo le mie istruzioni? Ti prego caldamente di riprodurre, ai piedi della mia statua, la cagnetta, delle corone, dei profumi, e tutte le battaglie di Petraite, di modo che, grazie a te, mi tocchi di vivere dopo morto; inoltre cura che il monumento sia largo cento piedi e profondo duecento. Desidero infatti che intorno alle mie ceneri cresca ogni genere di frutta e viti in abbondanza. È infatti un puro controsenso che si posseggano in vita case ben curate e non ci si preoccupi di tenere a posto quello in cui si è costretti ad abitare più a lungo. E per questo intendo che, in cima a tutto, sia apposta la scritta: “Questo monumento non passi all’erede”. Per il resto sarà mia cura provvedere col testamento a che da morto, non debba ricevere offesa. Infatti intendo mettere uno dei liberti a guardia del mio sepolcro, perché la gente non corra a cacare sulla tomba mia. Ti prego anche che sempre nel mio monumento tu faccia delle navi in atto di navigare a gonfie vele e faccia me seduto in tribuna d’onore con indosso la toga pretesta e cinque anelli d’oro alle dita, mentre elargisco al popolo monete traendole dal borsellino; sai infatti che ho istituito un banchetto dando due denari a testa. Sei ti pare il caso, facci anche i triclinii. Facci anche il popolo che si dà alla pazza gioia. Alla mia destra mettici la statua della mia fortuna, con in mano una colomba – e che porti la cagnetta legata al guinzaglio – nonché il mio moccioso e poi

¹⁰⁸¹ Petr. Sat., 71.

delle anfore capaci, sigillate col gesso, in modo che non perdano vino. E una di queste potresti scolpirla rotta, e sopra questa un valletto che si dispera. Nel mezzo di tutto ci deve stare un orologio, di modo che chiunque guarderà l'ora, volente o nolente, sia costretto a leggere il mio nome. Per l'iscrizione guarda un po' bene se questa ti pare abbastanza adatta: "Gaio Pompeio Trimalchione Mecenziano qui riposa. In sua assenza gli venne decretato l'incarico di sevir. Pur potendo avere accesso, in Roma, a tutte le decurie, non lo volle tuttavia. Pio, forte, fedele, venne su dal niente; ha lasciato trenta milioni di sesterzi, né mai è stato a sentire un filosofo. Stammi bene: anche tu"»¹⁰⁸²

Trimalchione è un personaggio comico che rappresenta i nuovi ricchi della Roma di Nerone, schiavi liberati che hanno fatto fortuna; ogni parola del liberto è un'offesa alla cultura, ogni suo gesto di cattivo gusto. Ciononostante, nella descrizione che fa della sua tomba, anche se da intendersi in chiave satirica, si può intravedere lo stile rappresentativo del magistrato municipale. Infatti, Trimalchione ricoprì il sevirato, una piccola carica religiosa a cui potevano accedere i liberti e che prevedeva l'organizzazione a proprie spese di giochi gladiatori o feste¹⁰⁸³; Trimalchione sottolinea poi che per sua scelta non ha ricoperto la carica di decurione. Nel limitato *cursus honorum* a cui potevano accedere i liberti, la carica di *sevir* era probabilmente il primo scalino. Nella descrizione della sua tomba Trimalchione chiede di essere rappresentato seduto in tribuna d'onore mentre, vestito di toga pretesta¹⁰⁸⁴ e con cinque anellini d'oro, distribuisce soldi al popolo prendendoli dal suo borsellino. La toga pretesta e l'*anulus aureus* sono antichi simboli della dignità della *nobilitas* romana¹⁰⁸⁵.

Il liberto non parla di pittura o bassorilievo, ma il particolare degli anellini d'oro farebbe propendere per la prima ipotesi¹⁰⁸⁶; in qualsiasi caso come anticipato, si

¹⁰⁸² ARAGOSTI 1995, 303-305.

¹⁰⁸³ MORALES RODRÍGUEZ 2012, pp. 2061-2062.

¹⁰⁸⁴ Questa era sicuramente un'affermazione risibile in quanto nell'antica Roma la *toga praetexta*, dal bordo purpureo, era usata dai magistrati che avevano diritto alla *sella curulis* (consoli, pretori, edili curuli, censori), dagli alti sacerdoti (il *flamen dialis*, i pontefici, i quindecenviri, gli arvali) o dai supremi magistrati municipali; certamente non da un sevir.

¹⁰⁸⁵ Come anticipato nel paragrafo 7.I; Liv., IX, 46, 12; Plin. N. H., XXXIII, 11-12; Val. Max., II, 2, 7.

¹⁰⁸⁶ Fabio Guidetti ritiene più probabile invece l'ipotesi del rilievo scultore; GUIDETTI 2007, pp. 87-89.

ritrovano degli elementi simili nelle pitture che sono state precedentemente esaminate: nella decorazione pittorica del monumento di *Vestorius Priscus* vi è la scena del giudizio in cui il giovane edile pompeiano è seduto sulla *sella curulis* su un alto podio¹⁰⁸⁷; nella pittura della tomba 87 della necropoli di Isola Sacra vi era una pittura che ritraeva un uomo seduto su un seggio rappresentato “*in atto di amministrare la giustizia*”¹⁰⁸⁸; infine vi è la distribuzione del pane da parte di un magistrato proveniente dalla cd. casa del panettiere di Pompei¹⁰⁸⁹. I primi due esempi, provenienti da contesti funerari, rientrano perfettamente nella citazione di Trimalchione, la pittura di *Vestorius Priscus* mentre svolge il suo ruolo di edile attorniato da altri personaggi e da due littori¹⁰⁹⁰, è il migliore esempio di autorappresentazione pittorica di magistrato cittadino a noi pervenuta. Nonostante alcuni autori¹⁰⁹¹ mettano in relazione il passo petroniano e la tomba di *Vestorius Priscus*, vi è qualcuno che lo ritiene inverosimile per la tipologia differente delle tombe. Scrive Fabio Guidetti che, a suo parere, le due scene non sono un buon parallelo perché la tomba pompeiana presenta una struttura a recinto che riservava a pochi la fruizione delle pitture, opposta alla magnificenza e completa esposizione a cui aspirava Trimalchione¹⁰⁹²; come si è già detto però la tomba del liberto è descritta per essere di cattivo gusto, bisogna immaginare che Petronio volesse criticare il magistrato umile e la troppa estrosità dei liberti nel glorificarsi con scene di finta *liberalitas*.

L'esemplare della tomba 87 dell'Isola Sacra è molto danneggiato e fu interpretato da Calza come l'imperatore Traiano¹⁰⁹³; nel paragrafo con la descrizione dell'opera vi è una seconda scena rappresentata in modo speculare sulla stessa parete, un personaggio con *volumen* accompagnato da un *camillus*. Questa scena dipinta è simile all'affresco che troviamo sul lato opposto del monumento di *Vestorius Priscus*, dove il giovane edile è raffigurato all'interno del suo ufficio affiancato da

¹⁰⁸⁷ Si veda il paragrafo 4.I.

¹⁰⁸⁸ Calza ritiene che sia Traiano stesso, ma è un'ipotesi non realistica; (CALZA 1940, p. 114); si veda il paragrafo 3.III.

¹⁰⁸⁹ La Casa del panettiere (o casa del magistrato anonimo) è situata nella *Regio VII, Insula 3*, edificio 30; Si veda il paragrafo 4.III.

¹⁰⁹⁰ MOLS, MOORMANN 1994, pp. 43-44.

¹⁰⁹¹ DENTZER 1962; MOLS, MOORMANN 1994, pp. 47-48.

¹⁰⁹² GUIDETTI 2007, p. 85.

¹⁰⁹³ CALZA 1940,

un fanciullo. La costruzione dei personaggi è simile nelle due pitture: il magistrato stante sulla sinistra e un assistente fanciullo sulla destra. La tomba 87 fu edificata dagli schiavi affrancati di *Publius Varius*, affinché vi fossero sepolti i liberti e la figlia del *patronus Varia Servanda*. Si è già accennato a come queste scene potessero quindi rappresentare il padrone che probabilmente aveva ricoperto delle cariche amministrative.

Da inserire in questo filone è probabilmente la tomba di *Voconius Proculus* dalla necropoli di *Augusta Emerita*¹⁰⁹⁴. La pittura rappresenta la statua ritratto di *Voconius Proculus* con un *volumen*, lo studio del monumento e delle iscrizioni porta a sostenere che probabilmente l'uomo avesse ricoperto la carica di decurione all'interno della colonia¹⁰⁹⁵; in più vi si trova un oggetto legato al lavoro d'ufficio, la *capsa* che la madre *Caecilia Anus* stringe in mano, oggetto che ritroviamo nella scena d'interno con *Vestorius Priscus* e l'assistente fanciullo. Nell'affresco della distribuzione del pane è rappresentata una scena di vita legata a uno di questi magistrati cittadini, simile a quella descritta da Trimalchione. A differenza delle altre pitture, l'affresco proviene da un contesto abitativo; una testimonianza importante da cui si deduce che anche negli interni delle case la classe politica municipale ostentava il proprio *status*, utilizzando proprio la pittura murale¹⁰⁹⁶.

In conclusione, si deduce l'esistenza di modelli pittorici ben codificati di raffigurazione del magistrato municipale di epoca imperiale, ben attestato archeologicamente durante il regno di Nerone, in cui vi erano raffigurati i magistrati in scene di vita lavorativa (scena di giudizio o di udienza), scene di *largitio* (distribuzione di pane o di denaro) e scene di ufficio (accompagnati da un assistente o da un *camillus*); in alcuni casi, come nell'esempio spagnolo, vi era dipinta anche una copia del ritratto scultoreo. Sicuramente la pittura permetteva costi più contenuti in confronto ai rilievi scolpiti e tempi minori nel completamento delle tombe.

Dominae scribunt et viri legunt

¹⁰⁹⁴ Si veda il paragrafo 3.II.

¹⁰⁹⁵ EDMONDSON 2000, pp. 202-203; EDMONDSON 2010b, p. 231.

¹⁰⁹⁶ TORTORELLA 2007, p. 128.

Nel capitolo precedente si è accennato alla particolare iconografia, già descritta dal Maiuri, denominata *instrumentum scriptorium*¹⁰⁹⁷, in cui i soggetti sono rappresentati con oggetti impiegati per la scrittura (il calamaio, lo stilo, le tavole di cera o le pergamene). Questo genere comprende sia la riproduzione di personaggi che utilizzano tali oggetti sia i soli strumenti. All'interno di questo genere si può riconoscere un sottoinsieme definibile "*Dominae scribunt et viri legunt*"¹⁰⁹⁸. Dallo studio dei ritratti dipinti provenienti dai contesti vesuviani di epoca neroniana si è riscontrato un tipo pittorico ben codificato; questa tipologia di ritratto sembrerebbe avere delle iconografie precise sia per la donna che per l'uomo: la prima è riccamente ornata e stringe uno stilo, mentre mostra allo spettatore delle tavole di cera¹⁰⁹⁹; il secondo veste sempre una toga, stringe nella mano un *volumen*, spesso un componimento poetico che alcune volte riporta il titolo dell'opera, e in alcuni casi ha la testa cinta di una corona di alloro.

Questi ritratti sembrano quindi identificare le donne come scrittrici pensose e gli uomini come colti lettori; si è esposta l'ipotesi per cui l'iconografia di "Nerone artista" sembrerebbe aver influenzato la tipologia pittorica del "*Dominae scribunt et viri legunt*" e iniziò forse già a partire dal 60 d.C. anno in cui furono istituiti i *Neronia*. Il ritratto "*Dominae scribunt et viri legunt*" si svilupperà principalmente in Campania e probabilmente anche nel Lazio, a partire dal 64 d.C. anno in cui l'imperatore si esibì per la prima volta a Napoli¹¹⁰⁰. Dopo il viaggio di Nerone in Grecia nel 66 d.C. l'ideale del cittadino amante della poesia e del teatro dovette fare il giro dell'impero. In area vesuviana negli anni successivi al terremoto del 62 d.C., vi sono i rifacimenti degli intonaci delle case che, a causa delle continue scosse di terremoto, furono successivamente abbandonate, lasciando inalterate numerose pitture prodotte durante il regno di Nerone. Del resto, il terremoto che scosse il teatro di Napoli danneggiandolo (nel 64 d.C.)¹¹⁰¹ va inserito nelle serie di scosse di sismi che flagellarono la regione prima dell'eruzione del 79 d.C.

¹⁰⁹⁷ PUGLIESE CARRATELLI 1950; MAIURI 1953, p. 103; BIANCHI BANDINELLI 1965, pp. 700-705.

¹⁰⁹⁸ "Le donne scrivono e gli uomini leggono".

¹⁰⁹⁹ Dittico o trittico.

¹¹⁰⁰ Tac. Ann. XV, 33.

¹¹⁰¹ Suet. Ner., 20; Tac. Ann. XV, 33.

L'iconografia del "*Dominae scribunt et viri legunt*" serviva a mostrare l'amore per le arti letterarie e questi ritratti ornavano gli ambienti delle case; questa tipologia si riscontra soprattutto nei ritratti pittorici *in orbe* e in minor modo i ritratti a quadretto. Per i ritratti *in orbe* di questo tipo si riscontra spesso un diametro di 30 centimetri, mostrando quindi un ritratto ridotto del soggetto. I ritratti *in orbe* che rispecchiano la costruzione del "*Dominae scribunt et viri legunt*" sono in tutto sette: i tondi di "Saffo" e del fanciullo¹¹⁰², il tondo con busto maschile da Ercolano¹¹⁰³, i due tondi dalla Casa del Cenacolo¹¹⁰⁴ e i due tondi dalla casa di *L. Cornelius Diadumenus*¹¹⁰⁵.



Figura 36. Mosaico scoperto nelle Terme di Caracalla, conservato ai Musei Vaticani-Città del Vaticano.

¹¹⁰² Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nr. inv. 9084; dimensione diametro 38 cm. MAIURI 1953, p. 103; DE CARO 1994, p. 188; SAMPAOLO 1998a, p.313; CROISILLE 2005, pp. 248-249, fig. 368; PAPPALARDO 2007, pp. 12-13; GRASSO, ROCCO 2009, p. 526, scheda 305; www.cir.campania.beniculturali.it.

¹¹⁰³ La pittura è conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9072; dimensioni: alt. 28 cm, largh. 22 cm.; SAMPAOLO 1998a, p. 313; GRASSO, ROCCO 2009, p. 516, scheda 295.

¹¹⁰⁴ La Casa del Cenacolo è a Pompei: *Regio V, Insula 2*, edificio h; si veda BADONI 1991. Le pitture sono conservate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 120620a e inv. 120620b.

¹¹⁰⁵ Nicola La Volpe, disegno a matita su cartoncino 28,5 x 31 cm. Conservato presso la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei, nr. inv. ADS 745; BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 717, fig. 181.

Si aggiungono a questi dipinti due quadretti con doppio ritratto: *Terentius Neo* e sua moglie, e il doppio ritratto femminile conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹¹⁰⁶.

La nudità nei ritratti degli atleti

La nudità che si ritrova nella ritrattistica pittorica ha sempre una componente legata al mondo agonistico atletico. L'esistenza di tale raffigurazione traspare soprattutto grazie alle numerose testimonianze della pittura su supporto dell'Egitto romano, l'auriga dalla catacomba di sant'Ilaria a Roma e il ritratto di giovane dalla tomba della via Portuense a Roma. In tutti i casi riscontrati si tratta di nudità parziale in quanto i soggetti sono dipinti con petto e spalle nudi, non è mai stato riscontrato sinora un ritratto pittorico in completa nudità, cioè a corpo intero. Nella statuaria la nudità atletica è accompagnata in alcuni casi dagli oggetti legati alla simbologia del ginnasio; i romani della tarda repubblica e dell'epoca imperiale furono sempre attenti alla raffigurazione in nudità, e fecero sempre molta attenzione alle rappresentazioni senza vesti. A Roma la pratica ellenica di allenarsi nudi in palestre e ginnasi era fortemente criticata e non è un caso che questi ritratti di personaggi nudi provengano dall'Egitto, l'ultimo regno ellenistico.

Nell'*Urbs* i primi giochi atletici di stile greco furono indetti da *M. Fulvius Nobilior* nel 186 a.C., come parte dei festeggiamenti per il suo trionfo¹¹⁰⁷. Nell'81 a.C., più di un secolo dopo, Silla fece lo stesso per il suo trionfo¹¹⁰⁸. Christopher H. Hallett ritiene che in tutti e due i casi gli atleti parteciparono agli agoni secondo la tradizione greca, nudi, come sarebbe anche testimoniato nel caso dei giochi sillani da raffigurazioni monetali prodotte sei anni dopo il trionfo di Silla¹¹⁰⁹. Svetonio ricorda che da Augusto si stabilirono giochi atletici regolari, a cui in alcuni casi fu vietato alle donne di assistervi, probabilmente perché i partecipanti erano nudi¹¹¹⁰. Nella statuaria a tutto tondo si denota la moda da parte dei personaggi più in vista, tra II e I sec. a.C., di farsi rappresentare nudi o seminudi, purché la loro nudità fosse

¹¹⁰⁶ Conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 9074. Dimensioni: Alt. 36 cm, largh. 40 cm. ELIA 1932, nr. 310; GRASSO, ROCCO 2009, p. 514, scheda 293.

¹¹⁰⁷ Liv. 39, 22.1-2.

¹¹⁰⁸ App. BC, 1.99.

¹¹⁰⁹ HALLET 2005, p. 68.

¹¹¹⁰ Suet. Aug. 44.2; HALLET 2005, p. 69.

“armata”, cioè connotata con elementi della panoplia militare: armi (lancia, balteo e spada), uso di vesti militari (i mantelli frangiati) e dei sostegni in forma di corazza.¹¹¹¹ Secondo Plinio il Vecchio i costumi canonici nei ritratti maschili furono, per l'appunto, toga, corazza e nudità¹¹¹², simbolo rispettivamente della condizione civile, militare ed “eroica” del soggetto raffigurato.¹¹¹³

Sino ad oggi non vi è alcuna traccia della nudità eroica di carattere militare nei ritratti pittorici romani; non ci sono pervenuti quindi i ritratti dipinti dei membri della *élite* romana in nudità eroica, ma si hanno solo i soggetti appartenenti al mondo del ginnasio o delle competizioni agonistiche dell'Egitto romano, prodotte a partire dal I secolo d.C. Si è già anticipata l'importanza del ginnasio in questa provincia, in cui accedere alla *paideia* comportava numerosi benefici economici e uno *status* di prestigio¹¹¹⁴.

A Roma e nella parte occidentale dell'impero in realtà non vi è una vera passione per il ginnasio, se non da parte di alcuni imperatori, come Nerone. Presso i romani gli idoli delle masse erano soprattutto gladiatori e aurighi, i cui ritratti erano presenti in gran numero in tutte le città dell'impero¹¹¹⁵. Le raffigurazioni dei gladiatori e degli aurighi le ritroviamo nella pittura, nei mosaici e nella scultura, e si rinvencono in diversi contesti pubblici (terme e anfiteatri), privati e funerari; gli esemplari più famosi sono raffigurati nei mosaici dalle terme di Caracalla (*fig. 34*), il mosaico da un bagno privato da *Aquincum* e i mosaici di Piazza Armerina¹¹¹⁶.

¹¹¹¹ CADARIO 2011, p. 214.

¹¹¹² Plin. N. H., XXXIV, 18-20.

¹¹¹³ CADARIO 2011, p. 213.

¹¹¹⁴ Si veda il paragrafo 5.VIII.

¹¹¹⁵ NOWICKA 1993, p. 65.

¹¹¹⁶ NOWICKA 1993, pp. 66-67.

All'interno della tesi sono stati presentati due ritratti di aurighi, uno proveniente dalla tomba 19 dell'Isola Sacra e l'altro sepolto nella catacomba di Sant'Ilaria a Roma. Il primo rappresenta un giovane con una corta veste, raffigurato a corpo intero vicino al suo cavallo, il secondo in nudità atletica all'interno di una corona di ulivo; le raffigurazioni hanno circa un secolo e mezzo di distanza l'una dall'altro. Questi due aurighi sono due esempi contrari, unici nel loro genere nella pittura. Come esplicitato nel paragrafo che lo riguarda, l'auriga della catacomba di Sant'Ilaria era sicuramente cristiano; questo personaggio, o il committente del ritratto, decise quindi di rifarsi a un'iconografia greca pagana, legata al mondo

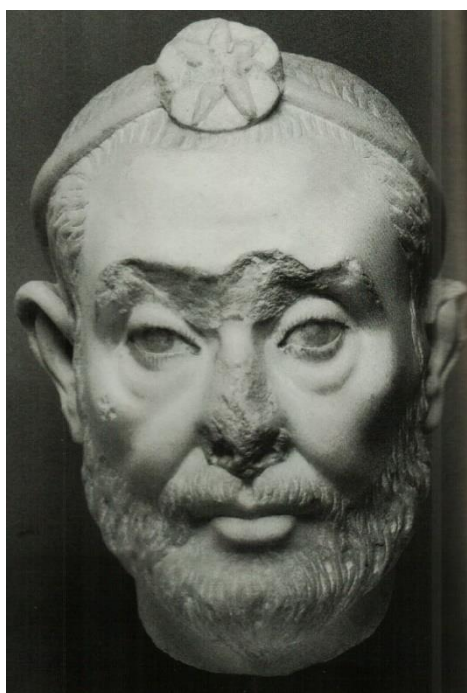


Figura 37. Testa in marmo con ritratto di un sacerdote del culto di Serapide.

atletico; le corse dei cavalli appartenevano alle discipline olimpiche e non è un caso se il soggetto scelse questa tipologia di ritratto, il nudo, per esprimere l'appartenenza al mondo delle corse ippiche

I sacerdoti dell'Egitto romano

Tra i ritratti del Fayum, solo uno è stato riconosciuto come appartenente alla categoria dei sacerdoti, il nr. ER 32. L'acconciatura tipo "Serapide" ha fatto discutere gli studiosi, poiché tra i dettami e gli obblighi del sacerdote egizio vi sono la rasatura, il divieto

di portare vestiti di lana e la circoncisione¹¹¹⁷. Delle tre norme l'unica che potrebbe essere percepita nel dipinto è la rasatura, che non è presente. Parlasca suggerisce

che la stella e i ricci sulla fronte potrebbero rappresentare il defunto nella forma del dio

Serapide¹¹¹⁸, anche se i vestiti di uso comune andrebbero contro questa ipotesi. Anche secondo Euphrosyne Doxiadis il diadema con la stella a sette punte sarebbe un simbolo legato al culto di Serapide, ciò sarebbe testimoniato anche da alcune teste ritratte in marmo rappresentanti dei preti provenienti dall'Egitto romano (*fig. 35*)¹¹¹⁹. L'unica testimonianza nella cultura Egizia del significato della stella o fiore

¹¹¹⁷ BUSSI 2005.

¹¹¹⁸ PARLASCA 1966, p. 82, nr. 206.

¹¹¹⁹ Come l'esemplare conservato all'*Altes Museum* di Berlino, nr. inv. sk 1810.

a sette punte è il simbolo emblematico di Seshat la divinità femminile dell'arte della scrittura e del fato¹¹²⁰. Riguardo al ritratto nr. ER 32, Goette riteneva che il personaggio potesse essere un novizio del culto, morto prima di divenire sacerdote¹¹²¹. Per giustificare l'iconografia atipica del ritratto ER 32, si è anche ipotizzato che Serapide fosse considerato una divinità greca e quindi i suoi sacerdoti non dovessero sottostare alle prescrizioni dei sacerdoti egizi. Esistono solo due ritratti nei quali i personaggi presentano la rasatura i nr. ER 33 ed ER 34; in tutti e due i casi si tratta di preadolescenti, mentre sappiamo che la selezione dei sacerdoti iniziava al quattordicesimo anno d'età. Il nr. ER 33 è databile tra il 230 e il 250 d.C., mentre il nr. ER 34 alla seconda metà del II secolo d.C. I due ritratti sono messi spesso in parallelo tra loro, nonostante abbiano uno scarto di un secolo l'uno dall'altro. Sicuramente i due ritratti hanno caratteristiche simili ai ritratti dei chierici del Tempio di Iside a Pompei.

I ritratti dei soldati provinciali nella pittura romana

Tra i numerosi ritratti dipinti dell'Egitto romano, vi è una categoria personaggi maschili riconoscibili per il particolare vestiario e che indossano un mantello colorato posto su una spalla con una bandoliera anch'essa cadente dalla spalla. Già Edgar, Buberl e Reinach¹¹²² riconobbero i due elementi come oggetti distintivi della panoplia militare: vennero quindi fin da subito riconosciuti come un *sagum*, il mantello, e un *balteus*, la bandoliera, elementi distintivi del soldato romano. Il *sagum* era utilizzato dal soldato comune e dagli ufficiali di rango inferiore, gli alti ufficiali e i generali indossavano un mantello rosso, il *paludamentum*. Il mantello dei soldati era detto *sagum* gregale, quello degli ufficiali, dai colori più vivi e leggermente più piccolo, *sagulum*.

Il *balteus* è uno degli attributi più significativi del legionario, tanto da venir tolto a un soldato congedato con disonore. Un avvenimento narrato da Tacito nelle *Historiae* ci può aiutare a comprendere l'importanza del *balteus* per un soldato:

«[...] et effusa plebes totis se castris miscuerat. Incuriosos milites – vernacula utebantur urbanitate – quidam spoliavere, abscisis furtim

¹¹²⁰ OVUSU 2000, p. 109 e 125.

¹¹²¹ GOETTE 1989.

¹¹²² EDGAR 1905a; BUBERL 1922; REINACH 1922.

balteis an accincti forent rogitanter. Non tulit ludibrium insolens contumeliarum animus : inermem populum gladiis invasere. Caesus inter alios pater militis, cum filium comitaretur.»¹¹²³

«La gente si era sparpagliata per tutto l'accampamento. Alcuni, con le burle tipiche dei paesani, disarmavano dei soldati un po' distratti, tagliando loro dei cinturoni di nascosto e chiedendo poi se fossero ancora armati. I soldati non avevano l'animo disposto alle offese e non sopportarono lo scherzo; sguainarono le spade ed aggredirono la folla inerme. Fu ucciso, tra gli altri, il padre di un soldato che era lì ad accompagnare il figlio.»¹¹²⁴

L'episodio narrato avviene a sette miglia da Roma nel campo dei Vitelliani, durante l'anno dei quattro imperatori (69 d.C.); è un momento di inattività e di ansia delle truppe che porta a commettere violenze tra i soldati e contro la popolazione. L'essere privati del *balteus* equivaleva ad essere disonorati e risultava essere una grave offesa per i soldati romani. Possiamo trovare numerosi esempi, nella scultura, nei quali il *balteus* è raffigurato sulla spalla, come in alcune scene della Colonna Traiana e del sarcofago Ludovisi. Un esempio dai rilievi della Colonna Traiana è la scena della cattura di Decebalo¹¹²⁵: il *balteus* è portato da tre soldati romani su quattro che circondano il re dacico. Nel dipinto di *Iulius Terentius*¹¹²⁶ è ben visibile la parte del *balteus* intorno alla vita, e in alcuni casi, la fascia di pelle che dal fianco sinistro sale alla spalla destra. Nel disegno riprodotto da Cumont¹¹²⁷, eseguito quando la pittura era meglio visibile, si nota che questi *baltei* erano più larghi di quelli utilizzati dai soldati provenienti dall'Egitto romano. Yann Le Bohec giustamente scrive che per un soldato romano vi erano almeno tre tipi diversi di equipaggiamento¹¹²⁸: da parata, da battaglia e da esercizio. Nelle pitture qui

¹¹²³ Tac. Hist., II, 88.

¹¹²⁴ MAZZOCATO 1995, p. 193.

¹¹²⁵ Rilievo di *Cichorius* nr. 106; SETTIS 1988, p. 224, p. 526, tav. 268.

¹¹²⁶ Si veda il paragrafo 6.II.

¹¹²⁷ BREASTED 1924, tav. XXI.

¹¹²⁸ Yann le Bohec inserisce un quarto equipaggiamento, quello fantasioso che viene inserito dall'artista sul monumento scultoreo funerario del legionario; LE BOHEC 1992, p. 160.

riproposte il soldato porta l'equipaggiamento da parata, con il suo mantello più ricco e il *balteus* più prezioso.

Per quanto riguarda il *sagum*, sia i legionari che gli ufficiali, nei bassorilievi già citati, portano il *sagum* su ambedue le spalle. Nelle rappresentazioni il mantello è fissato da una fibula sulla spalla, compie un semicerchio sul petto e viene lasciato libero sulla schiena. Gli unici ritratti egizio-romani coerenti con questo genere di rappresentazione sono il nr. ER 8 e il nr. ER 11. Ci sono però altri esempi, non riconosciuti come soldati da Parlasca, che andrebbero interpretati forse come tali. Durante il lavoro di selezione dei ritratti ne ho individuati alcuni con un mantello porpora-scuro fissato alla spalla con una fibula. La mancanza del *balteus* sarebbe forse dovuta all'importanza del mantello porpora, forse un *paludamentum*¹¹²⁹ che avrebbe indicato uno grado militare superiore. Questi ritratti sono i nr. ER 13, ER 14 e ER 15. Negli altri casi è predominante l'uso del mantello blu posto su un'unica spalla; purtroppo, non si hanno fonti che possano aiutare a comprendere la scelta del colore, ma sicuramente il *sagum* blu era un segno distintivo, probabilmente legato alla funzione del soldato o del sottoufficiale. Come riferiscono Vitruvio e Plinio, in Egitto era prodotto il *caeruleum Aegyptium*, il "blu egiziano"¹¹³⁰. Il pigmento, grazie alla sua alta qualità e persistenza, permetteva un utilizzo su molti materiali: pietra, intonaco, ceramica, legno, papiro e stoffe¹¹³¹. Il pigmento fu molto apprezzato nell'arte Egizia e venne utilizzato per decorare sarcofagi, bare, maschere, oggetti comuni e pitture parietali.

¹¹²⁹ Mantello corto.

¹¹³⁰ Plin. N. H., XXXIII, 57; Vitr., VII, 11 e 14.2; AUGUSTI 1967, p. 45 e p. 70; RIEDERER 1997, pp. 23-40; LEE, QUIRKE 2000, p. 109; EASTAUGH *et Alii* 2008, pp. 153-154; DELAMARE 2013, pp. 6-9.

¹¹³¹ Dai dati archeologici si conosce che la lavorazione di questo pigmento fu scoperta già nell'antico Egitto nel periodo predinastico, alla fine del quarto millennio a. C. e secondo Josef Riederer fu il primo pigmento sintetico della storia. Il blu egiziano, con questa tecnica di produzione, venne scoperto nel 2100 a. C. a Creta e nel 1000 a. C. presso gli assiri; solo in Egitto si ha una continuità di utilizzo dal periodo predinastico sino alla dominazione romana. Si conosce la lavorazione di questo pigmento dalla descrizione che ne dà Vitruvio (Vitr., VII, 11): in principio occorreva macinare sabbia e natron insieme, aggiungendo limatura di rame di Cipro; il composto si amalgamava con acqua e veniva data una forma sferica all'impasto che, previa asciugatura, veniva posta in un contenitore di terracotta e messa nella fornace. Nel composto Vitruvio riporta il termine *nitri* che corrisponde al termine egizio Ntry, traducibile in "natron" (carbonato decaidrato di sodio). Sostanza estratta dal Wadi el-Natron e molto utilizzata per la lavorazione delle mummie. Questa tecnica fu ideata ad Alessandria d'Egitto e infatti i dati archeologici confermano che questo pigmento fu creato per la prima volta in Egitto; in realtà le fonti che riprende l'autore latino sono esatte solo in parte, poiché il pigmento fu scoperto millenni prima la fondazione di Alessandria d'Egitto. Plinio il vecchio riporta che il *caeruleum Aegyptium* era il più pregiato delle varietà esistenti (Plin. N. H., XXXIII, 57). GRIMAL 1988, p. 170; RIEDERER 1997, pp. 23-25; WALSH, CHAPLIN, SIDDALL 2008, p. 154.

Per quanto concerne i ritratti dell'Egitto romano, un'ipotesi plausibile è che la maggior parte dei militari, proveniente da er-Rubayat, siano i discendenti dei mercenari che in epoca lagide si stabilirono nel Fayum. Questi continuarono forse la tradizione militare familiare combattendo, in epoca romana, nei reparti di ausiliari chiamati *Thebaei*, che avevano nel mantello color *caeruleum Aegyptium* un segno distintivo. Tenere il mantello su un'unica spalla può però essere considerato un'espedito del pittore, se infatti il *sagum* fosse stato rappresentato su ambedue le spalle, avrebbe nascosto il *balteus*. La scelta di sacrificare il mantello per una maggiore visibilità della bandoliera funzionale a una modalità di rappresentazione che doveva consentire una riconoscibilità. Oltre i dodici ritratti presentati in precedenza, bisogna segnalarne altri tre che, a torto, non vengono mai inseriti nella serie dei ritratti militari ¹¹³². I ritratti dell'Egitto romano con soggetto militare sono circa quindici ¹¹³³, su un totale di 478 ritratti maschili. Di questi quindici, dodici ¹¹³⁴ sono databili tra il regno di Traiano e il 212 d.C., nel periodo precedente alla concessione a tutti i sudditi della cittadinanza romana. Ci si trova perciò in possesso di dodici ritratti di soldati dell'esercito provenienti dall'Egitto. I ritratti a noi pervenuti raffigurano per la maggior parte giovani tra i venti e i trent'anni. Se si dovesse guardare l'età dei ritratti dipinti si riscontrerebbe che i soggetti sono troppo giovani per aver terminato gli anni di servizio obbligatorio per la leva (20 anni per i legionari e 25 anni negli *auxilia* ¹¹³⁵); si sa che in alcuni casi l'età della figura non corrisponde a quella della morte e non è da escludere che avessero terminato il servizio. Se si guardasse l'età del soggetto pittorico, di questi soldati solo uno sembrerebbe avere l'età per aver raggiunto la cittadinanza romana, il nr. ER 10. Bisogna ricordare che militari dell'Egitto romano, sebbene provinciali, appartenevano all'enclave privilegiata dei sudditi di origine ellenica; in quanto, nella provincia d'Egitto, rientravano nella categoria dei soggetti che godeva dell'esenzione parziale o totale dalla tassa personale (*λαογραφία*). ¹¹³⁶

¹¹³² Numeri di riferimento dal catalogo di K. Parlasca: 354, 409, 497.

¹¹³³ Numeri di riferimento dal catalogo di K. Parlasca: 151, 169, 177, 202, 326, 330, 333, 334, 335, 345, 354, 361, 409, 497, 763; nel paragrafo 5.VIII nr. ER 1- ER 15.

¹¹³⁴ Esclusi il 409, 497 e 763.

¹¹³⁵ McNAB 2010, p. 193 e p. 207.

¹¹³⁶ BUSSI 2008, p. 14.

La testimonianza dei ritratti dei soldati dell'Egitto romano e i dipinti scoperti a Dura Europos permettono di fare alcune considerazioni di carattere iconografico riguardo alla rappresentazione del soldato romano in oriente. Bisogna prima di tutto sottolineare che in un unico caso si ha il ritratto di un legionario, probabilmente il nr. ER 8; sia i ritratti del Fayum che i ritratti di Dura-Europos raffigurano ufficiali e soldati delle coorti ausiliarie. Da queste pitture si evince come ogni coorte ausiliaria avesse, probabilmente, una sua divisa con particolari colori di mantello, almeno per i vestiti da parata. Se infatti il *sagum* blu egiziano contraddistingueva la coorte ausiliaria dei *Thebaei*, la clamide gialla ocra caratterizzava la *Cohors XX Palmyrenorum*. Al momento l'utilizzo della pittura per l'autorappresentazione del soldato è attestato solamente per i militari provinciali; testimonia anche che i soldati che scelsero la pittura come mezzo per l'autorappresentazione fossero militari di origine provinciale e non appartenenti alle legioni.

I ritratti siriaci dell'Egitto romano

Nel paragrafo riguardante i ritratti femminili dell'Egitto romano sono state presentate alcune opere databili alla prima metà del III secolo d.C. che presentano alcune caratteristiche iconografiche di derivazione siriana. Questi sei ritratti (nr. ER 52, ER 53, ER 54, ER 57, ER 58 ed ER 59), a differenza dei ritratti su tavola, sono dipinti su tela e successivamente applicati sul sarcofago di legno; queste opere sembrerebbero provenire tutte dalla necropoli di *Antinoopolis*¹¹³⁷. Dal punto di vista iconografico vi sono elementi rappresentativi della cultura siriana che non sono mai stati presi in considerazione: la *dextra elata*, l'abbigliamento e l'acconciatura dei capelli. Su 1028 ritratti dell'Egitto romano catalogati da Klaus Parlasca, questi sei sono i soli a presentare la *dextra elata*¹¹³⁸, gesto, come si è scritto in precedenza, che indicava l'atteggiamento d'adorazione del fedele nei confronti delle divinità orientali¹¹³⁹, successivamente assorbito nella simbologia cristiana. Questa iconografia si diffuse per l'Impero dopo il largo utilizzo che se ne fece nelle raffigurazioni ufficiali della dinastia dei Severi. La scelta di questo tipo di rappresentazione casuale non deve essere stata casuale ed è legata, come già

¹¹³⁷ Si è certi della provenienza dei ritratti nr. ER 54, ER 57 e ER 58.

¹¹³⁸ L'ORANGE 1953, p. 143; BRILLIANT 1963, p. 165; GHEDINI 1984, p. 33.

¹¹³⁹ GHEDINI 1984, p. 33.

spiegato, alle divinità del culto solare come *Sol Invictus*, *Gabal* e Serapide; Eupheryne Doxiadis vede nell'utilizzo della dextra elata e della croce ansata (presente nel ritratto ER 57 ed ER58) un'iconografia cristiana: la croce ansata sarebbe un richiamo al monogramma di Cristo formato dalle lettere greche "X" e "P".¹¹⁴⁰ Questa teoria è molto interessante e, secondo Doxiadis, questa simbologia della croce ansata sarebbe da collegarsi alle prime comunità cristiane di *Antinoopolis*. In realtà, a mio modesto parere, questa commistione non è da collegarsi al culto cristiano, ma all'unione della religione Egizia con la cultura Siriana. Infatti in queste pitture vi è una chiara simbologia siriana, come per esempio la *destra elata* e il vestiario dei soggetti, e degli elementi della religione egizia, come la mummificazione e la presenza della croce ansata.

In tre casi (nr. ER 52, ER 53, ER 54) si trova un abbigliamento ambiguo, poiché consta in una tunica bianca con maniche lunghe e larghi *clavii* rossi, costume maschile tipico della Siria romana: lo si ritrova infatti nelle raffigurazioni della famiglia di *Konon I* (i due fanciulli nel ripiano inferiore)¹¹⁴¹ e nei ritratti-tegole della casa degli scribi romani (il ritratto di *Masimus architectus*)¹¹⁴² a Dura Europos. Questo vestiario maschile è accompagnato da un'acconciatura tipicamente maschile. L'impiego, in tutti e tre i ritratti, di pesanti gioielli non ha suscitato alcun dubbio in Klaus Parlasca, che ha interpretato come donne questi tre soggetti. Purtroppo, non vi sono studi sulle ossa delle mummie che erano contenute all'interno dei sarcofagi decorati dai ritratti.

Negli altri tre esemplari nr. ER 57, ER 58 ed ER 59 troviamo un tipo di abbigliamento che richiama i ricchi vestiti delle matrone siriane¹¹⁴³, e all'appello manca solo il tipico copricapo semitico con il velo; si riscontra che il nr. ER 58 porta una pettinatura maschile, che ritroviamo ampiamente utilizzata a Dura Europos¹¹⁴⁴. Per quanto concerne i primi tre ritratti, questa iconografia di genere misto solleva alcuni quesiti sulla moda orientale che si diffuse per l'Egitto durante

¹¹⁴⁰ DOXIADIS 1995, pp. 46 e 118-119.

¹¹⁴¹ Si veda il paragrafo 6.III.

¹¹⁴² Si veda il paragrafo 6.IV.

¹¹⁴³ Come quelli che ritroviamo nei ritratti di *Bithnanaia* e la nipote, dal tempio delle divinità palmirene di Dura Europos e i ritratti femminili della tomba dei Tre Fratelli di Palmira (si vedano soprattutto i ritratti delle due donne chiamate entrambe *Bat'ê*); si vedano i paragrafi 4.V e 6.III.

¹¹⁴⁴ In tutte le pitture della Sinagoga gli uomini portano questa pettinatura compatta che forma un "ovale" intorno al capo. Nei ritratti questa acconciatura è utilizzata da *Diogenes*, *Lysias*, *Patroklos* e *Konon II*.

i principati di Elagabalo e Alessandro Severo. La vicinanza geografica tra Egitto e Siria potrebbe aver acuito l'assorbimento delle mode, già diffuse a livello ufficiale in tutto l'Impero. Purtroppo, non ci restano altri ritratti dipinti da contesti esterni a queste due provincie databili allo stesso periodo, si può ipotizzare che nelle raffigurazioni pittoriche vi sia stato un periodo di predominanza della moda Siriana tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C.

Conclusione

In questa tesi sono stati presentati numerosi volti dipinti di epoca romana. Queste opere furono create con lo scopo di riportare ai posteri le fattezze dei soggetti raffigurati. Le due categorie principali in cui suddividere i ritratti dipinti sono il ritratto pittorico murale e il ritratto pittorico su supporto. Il ritratto nella pittura murale si presenta come un elemento ornamentale, incastrato in sistemi decorativi più complessi tra elementi architettonici, vegetali o geometrici; dalle tombe Siriane alle case di Pompei il ritratto dipinto parietale è uno dei tanti elementi che abbellisce l'ambiente.

Nella pittura su supporto invece, il ritratto acquisisce una sfera privata, diventa un oggetto di culto o un ricordo da conservare; nel caso dei ritratti dell'Egitto romano, che venivano posti sulla mummia, il ritratto aveva probabilmente un valore magico. In sostanza analizzando la ritrattistica romana si evincono due concetti differenti: il ritratto come opera e il ritratto come elemento decorativo.

Vi sono poi delle macro categorie di pitture dove sono inseriti i ritratti, come per esempio la pittura trionfale e la pittura storica. All'interno di queste composizioni, dove sono rappresentate battaglie e altri momenti storici, il ritratto ha dimensioni ridotte ed è un elemento spaziale minoritario; ciononostante il ritratto, in queste pitture, diventa la chiave di lettura di un'opera e assegna ai posteri i protagonisti degli eventi storici. Si prenda ad esempio il famoso mosaico nell'Esedra della casa del Fauno, con raffigurata la battaglia tra macedoni e persiani; se non vi fossero i ritratti di Alessandro e Dario, i principali protagonisti della battaglia di Issos, per noi sarebbe una battaglia anonima. Questo concetto di ritratto come "chiave di lettura" fu compreso dalla classe dominante romana nel III secolo a.C. La repubblica romana fu un sistema politico misto, dove la popolazione aveva la possibilità di votare i propri magistrati all'interno dell'oligarchia senatoria. Sono stati già citati

M. Valerio Messala, Lucio Scipione e Lucio Ostilio Mancino¹¹⁴⁵, che, come narra Plinio, fecero dipingere delle opere che potessero mostrare ai romani le loro imprese. I dipinti furono creati per votivi propagandistici e per un tornaconto politico, tant'è che grazie alle pitture mostrate, Lucio Ostilio Mancino ottenne il consolato.

Il ritratto va poi suddiviso tra ritratto privato e ritratto pubblico. Le uniche due serie di ritratti pubblici a noi pervenute sono le rappresentazioni dei chierici del tempio di Iside a Pompei e le pitture all'interno del tempio delle divinità Palmirene. Infatti la gran parte dei ritratti scoperti sinora, che siano ambienti interni di case, dipinti funerari e ritratti da porre sulle mummie, rientrano nella categoria dei ritratti privati. Si nota che nel ritratto pubblico si predilige la pittura murale, mentre per la pittura privata si utilizzano sia la pittura murale che quella su supporto. La differenza tra ritratto privato e ritratto pubblico dipende principalmente da quanti osservatori potevano usufruire dell'immagine; in un contesto abitativo o funerario il numero di spettatori era limitato ed era formato principalmente da parenti e amici. Il pittore poteva anche utilizzare una simbologia criptica, che gli spettatori, che conoscevano bene il soggetto, avrebbero comunque compreso. Ciò non poteva accadere nella pittura pubblica dove lo stile e l'iconografia doveva rispettare regole definite, affinché chiunque osservasse l'opera potesse riconoscerne i soggetti.

Bisogna immaginare che per i romani possedere numerosi ritratti dipinti fosse una pratica comune, le strade e le case erano affollate di queste pitture. Nella vita quotidiana si trovavano nei larari i ritratti degli imperatori, nelle stanze i ritratti di famiglia, nei templi i ritratti dei sacerdoti e nelle basiliche i ritratti dei magistrati; per gli uomini più facoltosi la tomba con raffigurazioni pittoriche poteva presentare il ritratto del defunto.

Del resto la pittura permetteva una comprensione immediata da parte di tutte le fasce sociali; il ritratto pittorico aveva quindi molteplici valori: decorativo, politico, sacro, onorifico, funerario e di memoria familiare.

Di questi ritratti ci sono pervenuti pochi esemplari che, insieme alle fonti letterarie antiche, hanno permesso di ricostruire in parte questo vasto mondo di volti dipinti.

¹¹⁴⁵ Plin. N. H., XXXV, 22-23.

BIBLIOGRAFIA

ABBREVIAZIONI (Enciclopedie, Riviste):

AAAS	<i>Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes</i> , Damasco.
AAS	<i>Les Annales Archéologiques de Syrie. Revue d'Archéologie et d'Histoire</i> , Damasco.
AC	<i>L'antiquité Classique</i> , Bruxelles.
AE	<i>L'Année épigraphique</i> , Parigi.
AJA	<i>American Journal of Archaeology</i> , Ann Arbor.
AJP	<i>The American Journal of Philology</i> , Baltimora.
Annali	<i>Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica</i> , Roma.
Antig. Crist.	<i>Antigüedad y Cristianismo, Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía</i> , Murcia.
AP	<i>Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics</i> , Washington.
AteRom	<i>Atene e Roma</i> , Lecce.
Archaeomotry	<i>Archaeomotry. International journal of the Research Laboratory for Archaeology and the History of Art</i> , Oxford University, Oxford.
ArchCl	<i>Archeologia classica: rivista dell'Istituto di Archeologia della Università di Roma</i> , Roma.
Athenaeum	<i>Athenaeum. Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità</i> , Como.
ATTA	<i>Atlante Tematico di Topografia Antica</i> , Roma.
Berichte	<i>Berichte über die Verhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, phil.-hist. Classe</i> , Leipzig.
Bollettino d'Arte	<i>Bollettino d'arte del Ministero per i beni e le attività culturali</i> , Roma.
BonnerJahrbücher	<i>Bonner Jahrbücher</i> , Bonn.
BullCom	<i>Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma</i> , Roma.

Bullettino	<i>Bullettino dell'Institut Archeologico Napoletano</i> , Napoli.
CHI	<i>Cambridge History of Iran</i> , Cambridge.
CIL	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i> , Berlino.
CIS	<i>Corpus Inscriptionum Semiticarum</i> , Parigi.
CivCatt	<i>La Civiltà Cattolica</i> , Città del Vaticano.
Dossiers	<i>Dossiers d'Archéologie. Le magazine d'archéologie de référence</i> , Digione.
ELA	<i>Études de littérature ancienne</i> , (école Normale Supérieure) Paris.
EAA	<i>Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale</i> , Roma.
Gerión	<i>Gerión. Revista de Historia Antigua</i> , Universidad Complutense, Madrid.
Gnomon	<i>Gnomon. Eichstätter Informationssystem für die Klassische Altertumswissenschaft</i> , Eichstätt.
Habis	<i>Rivista di studi dell'Università di Siviglia</i> , Siviglia.
HTR	<i>Harvard Theological Review</i> , Cambridge.
ImpEmp.	<i>Impact of Empire. Roman Empire</i> , Leiden.
Izvestija	<i>Izvestija. Russkij Archaeologičeskij Institut (Konstantinije)</i> , Istanbul.
LTUR	<i>Lexicon Topographicum Urbis Romae</i> , Roma.
Jahrbuch	<i>Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts</i> , Berlino.
JAOS	<i>Journal of the American Oriental Society</i> , New York.
JHS	<i>The Journal of Hellenic Studies</i> , Cambridge.
JRA	<i>Journal of Roman Archaeology</i> , Portsmouth.
JRS	<i>Journal of Roman Studies</i> , Cambridge.
Kaskal	<i>Kaskal, Rivista di storia, ambienti e culture del Vicino Oriente Antico</i> , Vicchio.
MCAAS	<i>Memoirs of the Connecticut Academy of Art & Sciences</i> , New Haven.
MDAI	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung</i> , Regensburg.

MedAnt.	<i>Mediterraneo Antico. Economie Società Culture</i> , Pisa-Roma.
MEFRA	<i>Mélanges de l'Ecole Française de Rome</i> , Roma.
Memorie	<i>Memorie della reale accademia di archeologia, lettere e belle arti</i> , Napoli.
MemAcLincei	<i>Atti della R. Accademia dei Lincei. Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche</i> , Roma.
MEP	<i>MINIMA EPIGRAPHYCA ET PAPHYROLOGICA</i> , Roma.
MJSEA	<i>Memorias de la junta Superior de Excavaciones y Antigüedades</i> , Madrid.
OSO	<i>Oxford Scholarship Online</i> , Oxford.
PBA	<i>Proceedings of the British Academy</i> , Londra.
PECS	<i>The Princeton encyclopaedia of classical site</i> , Princeton.
PPM	<i>Pompei. Pitture e Mosaici</i> , Roma.
QSP	<i>Quaderni di Studi Pompeiani</i> , Pompei.
QRS	<i>Quaderni de "La ricerca scientifica" del CNR</i> , Roma.
RAC	<i>Rivista Archeologica Cristiana</i> , Roma.
RdA	<i>Rivista di Archeologia</i> , Roma.
RHDFE	<i>Revue historique de droit français et étranger</i> , Parigi.
RIASA	<i>Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte</i> , Pisa-Roma.
Rendiconti	<i>Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia</i> , Città del Vaticano.
RSV	<i>La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive</i> , Napoli.
ScienDan.	<i>Scientia Danica, Rivista della Regia accademia danese di scienze e lettere</i> , Copenhagen.
Skrifter	<i>Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskabs Skrifter</i> , Copenhagen.
Sociedad y Cultura	<i>Sociedad y cultura en la Lusitania romana : IV Mesa Redonda Internacional</i> . Mérida.
Storia di Roma	<i>Storia di Roma</i> , Torino.

<i>Studies</i>	<i>Studies in Conservation</i> , Londra.
<i>Syria</i>	<i>Archéologie, art et histoire</i> . Beirut.
<i>TEAD</i>	<i>The Excavations at Dura-Europos; preliminary report of the work</i> , New Haven.
<i>VCRA</i>	<i>Vita e costume dei romani antichi. Collana promossa dal museo della Civiltà Romana</i> , Roma.
<i>YCS</i>	<i>Yale Classical Studies</i> , Cambridge.

BIBLIOGRAFIA:

ABAD CASAL 1982a	L. ABAD CASAL, <i>La pintura romana en Espana</i> . Vol. I, Siviglia 1982.
ABAD CASAL 1982b	L. ABAD CASAL, <i>La pintura romana en Espana</i> . Vol. II, Siviglia 1982.
ADAMO-MUSCETTOLA 1984	S. ADAMO-MUSCETTOLA, Osservazioni sulla composizione dei larari con statuette in bronzo da Pompei ed Ercolano, in <i>Bronzen</i> 1984, pp. 9-32.
ADRIANI 1970	A. ADRIANI, <i>Lezione sull'arte alessandrina</i> , Napoli 1970.
Affreschi romani 1976	AA.VV., <i>Affreschi romani dalle raccolte dell'Antiquarium comunale</i> , Roma 1976.
AIPMA VII 1998	AAVV, <i>La peinture funéraire antique, IVe siècle av. J.-C. IVe siècle ap. J.-C.</i> , actes du VIIe Colloque de l'Association internationale pour la peinture murale antique [AIPMA], 6-10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal, Vienne.
AIPMA IX 2004	AAVV, <i>Circulation de temas y sistemas decorativos en pintura mural antigua</i> , actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA], Zaragoza-Calatayud 21-25 settembre 2004.
ALBIZZATI 1942	C. ALBIZZATI, TAYTI TOIAYTI, in <i>Athenaeum</i> 1940, vol. XX, pp. 62-65.
ALBIZZATI 1948	C. ALBIZZATI, Varia de Centuripis, in <i>Athenaeum</i> 1948, vol. XXVI, pp. 237-251.
Ancient Egyptian Materials 2000	P. T. NICHOLSON, I. SHAW, a cura di, <i>Ancient Egyptian Materials and Technology</i> , Cambridge 2000.

- ANDERSON, NISTA 1988** M. L. ANDERSON, L. NISTA, *Roman Portraits in context, Imperial and Private Likenesses from the Museo Nazionale Romano*, Roma 1988.
- ANDREAE 1998** B. ANDREAE, *L'art romain*, Paris 1998.
- AR XIX 2012** AA.VV. *L'Africa romana: trasformazione dei paesaggi del potere nell'Africa settentrionale fino alla fine del mondo antico: atti del XIX convegno di studio, Sassari, 16-19 dicembre 2010*, Roma 2012.
- ARAGOSTI 1995** A. ARAGOSTI, a cura di, traduzione di, *Petronio Arbitro. Satyricon*, Milano 1995.
- ARATA 2010** F. P. ARATA, "Scheda 9. Statua di Faustina Maggiore", in *Musei Capitolini* 2010, pp. 144-147.
- ARAVANTINOS 2010** V. ARAVANTINOS, *The Archaeological Museum of Thebes*, Atene 2010.
- ARINGHI 1671** P. ARINGHI, *Roma Sybterranea Novissima. In Qva Post Antonivm Bosivm Antesignanvm. Io. Severanvm Congreg. Oratorii Presbytervm Et celebres alios Scriptores Antiqua Christianorvm Et præcipue Martyrum Cæmeteria, Titvli, Monimenta, Epitaphia, Inscriptiones, Ac Nobiliora Sanctorvm Sepvlchra Sex Libris Distincta Illvstrantvr*, Arnhem 1671.
- AtlRoma 2012** A. CARANDINI, P. CARAFA, a cura di, *Atlante di Roma antica. Vol. 2*, Milano 2012.
- AUBERT, CORTOPASSI 1998** M.-F. AUBERT, R. CORTOPASSI, *Portraits de l'Egypte Romaine*, Catalogo della mostra tenutasi al Musée du Louvre di Parigi, 5 ottobre 1998- 4 gennaio 1999), Paris 1998.
- AUGUSTI 1967** S. AUGUSTI, *I colori pompeiani*, Roma 1967.
- AURIGEMMA 1953** S. AURIGEMMA, Colombari romani della via Portuense, in *Bollettino d'Arte* 1953, vol. XXXVIII, fasc. II, pp. 158-167.
- BADEL 2005** C. BADEL, *La Noblesse de l'Empire romain. Les masques et la vertu*, Ceyzérieu 2005.
- BADONI 1991** F. P. BADONI, "Scheda V 2, h, Casa del Cenacolo", in *PPM* 1991, Vol. III, pp. 650-675.
- BAGNALL 1997** R. S. BAGNALL, "Il Fayum e la sua gente", in *Portraits and Masks* 1997, pp.7-23.
- BAILLY 1997** J.-C. BAILLY, *L'Apostrophe Muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, Paris 1997.
- BAILLY 1998** J.-C. BAILLY, *L'apostrofo muta. Saggio sui ritratti del Fayum*, Macerata 1998.

- BAIRD 2014** J. A. BAIRD, *The Inner Lives of Ancient Houses. An Archaeology of Dura-Europos*, Oxford 2014.
- BAIRD 2016** J. A. BAIRD, Everyday Life in Roman Dura-Europos: The Evidence of Dress Practices, in *Religion Dura-Europos* 2016, pp. 30-56.
- BALDASSARRE et Alii 1996** I. BALDASSARRE, I. BRAGANTINI, C. MORSELLI, F. TAGLIETTI, *Necropoli di porto. Isola Sacra*, Roma 1996.
- BALDASSARRE, PONTRANDOLFO ROUVERET, SALVADORI 2006** I. BALDASSARRE, A. PONTRANDOLFO, A. ROUVERET, M. SALVADORI, *Pittura romana*, Milano 2006.
- BALTY 1996** J.-C. BALTY, Maria Nowicka, Le portrait dans la peinture antique. (compte-rendu), in *AC* 1996, vol. 65, pp. 539-540.
- BARBANERA 2003** M. BARBANERA, False impressioni. La polemica sui "Tondi di Centurpe" tra Giulio Emanuele Rizzo e Carlo Albizzati, in *Bollettino d'Arte* 2003, Fasc. 125-126, pp. 79-98.
- BARBET, VIBERT-GUIGUE 1988** A. BARBET, V.-G. GUIGUE, *Les peintures des nécropoles romaines d'Abila et du Nord de la Jordanie II. Album*, Paris 1988.
- BARBET, VIBERT-GUIGUE 1994** A. BARBET, V.-G. GUIGUE, *Les peintures des nécropoles romaines d'Abila et du Nord de la Jordanie I. Texte*, Beyrouth 1994.
- BARINI 1958** C. BARINI, *Ornatus muliebris. I gioielli e le antiche romane*, Torino 1958.
- BERMOND MONTANARI 1959** G. BERMOND MONTANARI, "Camillo", in *EAA* 1959, Vol. II, p. 285.
- BECATTI 1959** G. BECATTI, "Clipeate, Immagini", in *EAA* 1959, Vol. II, pp. 718-721.
- BELLUCCI 2016** N. BELLUCCI, Una pseudo-biblioteca privata (L7, A)? (Indagini sulla "House of the Roman Scribes"), in *Gerión* 2016, Vol. 34, pp. 289-305.
- BENASSAI 2001** R. BENASSAI, "La pittura dei Campani e dei Sanniti", in *ATTA, Sup. IX*, 2001.
- BENASSAI 2004** R. BENASSAI, "L'iconografia del "Magistrato" nella pittura funeraria italica", in *AIPMA IX* 2004, pp. 33-41.
- BENDALA GALÁN 1972** M. BENDALA GALÁN, "Los llamados "Columbarios" de Mérida", in *Habis* 1972, nr. 3, pp. 223-254.

- BENDINELLI 1936** G. BENDINELLI, *Il fregio dionisiaco della Villa dei Misteri*, Torino 1936.
- BETTINI 1991** M. BETTINI, "Culto degli antenati e culto dei morti", in *La civiltà dei romani 1992*, pp. 260-264.
- BEYEN 1938** H. G. BEYEN, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, La Haye 1938.
- BIANCHI BANDINELLI 1943** R. BIANCHI BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1943.
- BIANCHI BANDINELLI 1965** R. BIANCHI BANDINELLI, "Ritratto" in *EAA* 1965, Vol. VI, pp.695-738.
- BIANCHI BANDINELLI 1969** R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969.
- BIANCHI BANDINELLI 1980** R. BIANCHI BANDINELLI, *La pittura antica*, Rome 1980.
- BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 1976a** R. BIANCHI BANDINELLI, M. TORELLI, *L'arte nell'antichità classica. Etruria-Roma, Arte Etrusca*, Torino 1976. (Edizione 2008)
- BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 1976b** R. BIANCHI BANDINELLI, M. TORELLI, *L'arte nell'antichità classica. Etruria-Roma, Arte romana*, Torino 1976. (Edizione 2008)
- BIEBER 1928** M. BIEBER, Der Mysteriensaal der Villa Item, in *Jahrbuch* 1928, XLIII, pp. 298-330.
- BIEBER 1977** M. BIEBER, *Ancient copies: contributions to the history of Greek and Roman art*, New York 1977.
- BIONDI 2014** G. BIONDI, "Autentici falsi. La Collezione Libertini tra pitture ritoccate, falsificazioni e protagonisti non ufficiali dell'archeologia di Centuripe", in *Collezione Libertini* 2014, pp. 51-84.
- BIVAR 1983** A. D. H. BIVAR, The Political History of Iran Under the Arsacids, in *Seleucid* 1983, pp. 21-99.
- BOLTEN 1937** J. BOLTEN, *Die Imago clipeata: Ein Beitrag zur Porträt- und Typengeschichte*, Paderborn 1937.
- BORDA 1958** M. BORDA, *La pittura romana*, Milan 1958.
- BORG 1995** B. BORG, *Problèmes dans la datation des portraits de momie in Portrait du Fayoum, Visages de L'Égypte ancienne*, London 1995.

- BORG 1996** B. BORG, *Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext*, Mainz 1996.
- BORG 1999** B. BORG, *Der zierlichste Anblick der Welt. Ägyptische Porträtmumien*, Mainz 1998.
- BOSIO 1632** A. BOSIO, *Roma sotterranea. Opera postuma di Antonio Bosio Romano antiquario ecclesiastico singolare de' suoi tempi*, Roma 1632.
- BOSSERT 1951** H. T. BOSSERT, *Altsyrien*, Tübingen 1951.
- BOTTARI 1754** G. G. BOTTARI, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma pubblicate già dagli autori della Roma sotterranea ed ora nuovamente date in luce, Vol. III*, Roma 1754.
- BOTTI 1901** G. BOTTI, *Catalogue des monuments exposés au Musée Gréco-Romain d'Alexandrie*, Alexandrie 1901.
- BOUNNI, AL-AS'AD 1987** A. BOUNNI, K. AL-AS'AD, *Palmyre. Histoire, Monuments et Musée*, Damasco 1987.
- BOWMAN 1997** A. K. BOWMAN, *L'Egitto dopo i faraoni*, Firenze 1997.
- BOYANCÉ 1965** P. BOYANCÉ, « Dionysos et Séméle », in *Rendiconti* 1965, vol. XXXVIII, pp. 79-103.
- BOYANCÉ 1966** P. BOYANCÉ, « Ménè-Hékate à la Villa des Mystères », in *RAC* 1966, nr. 42, pp. 57-71.
- BRAEMER 1988** F. BREMER, *Portrait official, portrait privé. Essai de classement*, in *QRS* 1984, nr. 116, pp. 183-196.
- BRAGANTINI 1993** I. BRAGANTINI, VII 1, 25.47. Casa di Nettuno, in *PPM* 1993, Vol. IV, pp. 295-321.
- BRAGANTINI 1996** I. BRAGANTINI, VII 1, 25.47. Casa di Sirico, in *PPM* 1996, Vol. VI, pp. 228-353.
- BRAGANTINI 1997a** I. BRAGANTINI, VII 12, 22-23-24. Casa del Camillo, in *PPM* 1997, Vol. VII, pp. 540-564.
- BRAGANTINI 1997b** I. BRAGANTINI, VII 12, 26. La casa di L. Cornelius Diadumenos, in *PPM* 1997, Vol. VII, pp. 565-593.
- BRAGANTINI, SAMPALO 1995** I. BRAGANTINI, V. SAMPALO, "La Volpe, Nicola", in *PPM* 1995, *L'immagine di Pompei nei secoli XVIII e XIX*, p. 572.
- BREASTED 1924** J. H. BREASTED, *Oriental Forerunners of Byzantine Painting: First-Century Wall Paintings from the Fortress of Dura on the Middle Euphrates*, Chicago 1924.

- BRECCIA 1914** E. BRECCIA, *Municipalité d'Alexandrie. Alexandria ad Aegyptum; guide de la ville ancienne et moderne et du Musée gréco-romain*, Bergamo 1914.
- BRENDEL 1966** O. J. BRENDEL, *Der große Fries in der Villa dei Misteri*, in *Jahrbuch* 1966, LXXXI, pp. 206-260.
- BRIAN ROSE 1997** C. BRIAN ROSE, *Dynastic commemoration and imperial portraiture in the Julio-Claudian period*, Cambridge 1997.
- BRILLIANT 1963** R. BRILLIANT, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, in *MCAAS* 1963, vol. XIV, February.
- Bronzen 1984** G.-M. FAIDER-FEYTMANS, U. GEHRIG, a cura di, *Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit: Akten der 6. Tagung über antike Bronzen, (13-17 Mai 1980 in Berlin)*, Berlino 1984.
- BROSIUS 2006** M. BROSIUS, *The Persians: An Introduction*, Londra e New York 2006.
- BROWN 1997** C. M. BROWN, "Isabella d'Este Gonzaga's Augustus and Livia Cameo and the "Alexander and Olympias" Gems in Vienna and Saint Petersburg", in *Engraved Gems* 1997, pp. 84-107.
- BUBERL 1922** P. BUBERL, *Die griechisch-ägyptischen Mumienbildnisse der Sammlung Theodor Graf*, Vienna 1922.
- BUCCINO 2009** L. BUCCINO, "Schede ritratti", in *Roma* 2009, pp. 302-303.
- BUCCINO 2011** L. BUCCINO, "Morbidi capelli e acconciature sempre diverse. Linee evolutive delle pettinature femminili nei ritratti scultorei dal secondo triumvirato all'età costantiniana", in *Ritratti* 2011, pp. 316-411.
- BUISSON et Alii 2014** N. BUISSON, D. BURLLOT, H. ERISTOV, M. EVENO, N. SARKIS, "The tomb of the three brothers in Palmyra: the use of mimetite, a rare yellow pigment, in a rich decoration", in *Archaeometry* 2014, Vol. 57, Issue 6, pp. 1025-1044.
- BURANELLI 1987** F. BURANELLI, *La tomba François di Vulci*, Roma 1987.
- BUSSI 2005** S. BUSSI, « Le statut des prêtres en Égypte romaine : aspects économiques et sociaux », in *RHDFE* 2005, 85, pp. 337-354.
- BUSSI 2008** S. BUSSI, *Le élites locali nella provincia d'Egitto di prima età imperiale*, Milano 2008.

- CADARIO 2011** M. CADARIO, "Lo schema delle immagini. Il linguaggio dei corpi nel ritratto romano", in *Ritratti* 2011, pp. 209-246.
- CAGIANO DE AZEVEDO 1960** M. CAGIANO DE AZEVEDO, "Encausto" in *EAA* 1960, Vol. III, pp. 329-333.
- CALZA 1940** G. CALZA, *La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra*, Roma 1940.
- CAMPBELL 2014** V. L. CAMPBELL, *The tombs of Pompeii: Organisation, Space, and Society*, Abingdon 2014.
- CANALI 1998** L. CANALI, *Ovidio. I Fasti* (Traduzione), Milano 1998.
- CANTINEAU 1936** J. CANTINEAU, Tadmorea. (Suite), in *Syria* 1936, vol. 17, fasc. 4, pp. 346-355.
- CAPANNA 2012** M. C. CAPANNA, Regione VII. *Via Lata*, in *AtlRoma* 2012, pp. 477-492.
- CAPPELLI, LO MONACO 2009** R. CAPPELLI, A. LO MONACO, *Il museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli 2009.
- CASSOLA 1967** F. CASSOLA, a cura di, *Erodiano. Storia dell'Impero Romano dopo Marco Aurelio*, Firenze 1967.
- CASTORINA 1961** E. CASTORINA, a cura di, *Quinti Septimi Florentis Tertulliani. De spectaculis*, Firenze 1961.
- CASTRÉN 1975** P. CASTRÉN, *Ordo Populusque Pompeianus: Polity and Society in Roman Pompeii*, Roma 1975.
- CAVEDONI 1846** C. CAVEDONI, *Annotazioni al fascicolo I del volume III del Corpus Inscriptionum Graecorum*, in *Annali* 1846, Vol. 18, pp. 132-178.
- CELLA, D'ERCOLE 2007** E. CELLA, V. D'ERCOLE, *Il guerriero di Capestrano*, in *Guerrieri e Re* 2007, pp. 32-44.
- CEVA, MASPERO 1979** M. CEVA, F. MASPERO, *Eusebio di Cesarea. Storia ecclesiastica*, Milano 1979.
- CHIOFFI 1993** L. CHIOFFI, *BELLONA, "AEDES IN CIRCO"*, in *LTUR* 1993, Vol. I, pp. 190-193.
- CIAC XVIII 2014** J. M. ALVAREZ MARTINEZ, T. NOGALES BASARRATE, I. RODÀ DE LLIANZA, a cura di, *Centro y Periferia en el Mundo Clásico. Actas XVIII Congreso Internacional Arqueología Clásica (CIAC). Vol. 2*, Mérida 2014.
- Civiltà dei romani 1992* S. SETTIS, a cura di, *Civiltà dei romani. Il rito e la vita privata*, Milan 1992.

- COARELLI 1976** F. COARELLI, "Frammento di affresco dall'Esquilino con scena storica", in *Affreschi romani* 1976, pp. 13-22.
- COARELLI 1996** F. COARELLI, *Revixit ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Roma 1996.
- COCHE DE LA FERTÉ 1960** E. COCHE DE LA FERTÉ, Fayyum, Ritratti di mummie, in *EAA* 1960, vol. III, pp. 606-610.
- Collezione Libertini 2014** AA.VV., *Il Museo di Archeologia dell'Università di Catania. Collezione Libertini*, Catania 2014.
- COMBÈS 1995** R. COMBÈS, a cura di, *Valère Maxime. Faits et dits Mémorables. Tome I. Livres I-III*, Parigi 1995.
- COMPARETTI 1921** D. COMPARETTI, *Le nozze di Bacco e Arianna*, Firenze 1921.
- CONSTANT 1935** P. CONSTANT, *Valère Maxime, Actions et paroles mémorable* (Traduzione), Paris 1935.
- CORBELLI 2006** J. A. CORBELLI, *The Art of Death in Graeco-Roman Egypt*, Malta 2006.
- CORCORAN 1995** L. H. CORCORAN, *Portrait Mummies from Roman Egypt (I-IV Centuries A.D.). With a Catalogue of portrait Mummies in Egyptian Museums* (The Oriental Institute of the University of Chicago Studies in Ancient Oriental Civilization), Chicago 1995.
- CORCORAN, SVOBODA 2010** L. H. CORCORAN, M. SVOBODA, *Herakleides, Portrait mummy from Roman Egypt*, Los Angeles 2010.
- CORSO, MUGELLES, ROSATI 1988** A. CORSO, R. MUGELLES, G. ROSATI, *Gaio Plinio Secondo, Storia Naturale V. Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, Torino 1988.
- COSTABILE 2000** F. COSTABILE, "Il ritratto di Terentivs Neo con gli instrvmenta scriptoria ed alcuni Titvli Picti pompeiani", in *MEP* 2000, III, 3, pp. 8-17.
- CROISILLE 1985** J.-M. CROISILLE, *Pline L'Ancien, Histoire Naturelle. Livre XXXV*, Paris 1985.
- CROISILLE 2005** J.-M. CROISILLE, *La peinture romaine*, Paris 2005.
- CROSBY 1936** M. CROSBY, The house of the Roman Scribe (17 a): Painted plaster ceiling from rooms 31 and 36, in *TEAD* 1936, vol. 1, pp. 283-298.

- CUMONT 1926** F. CUMONT, *Fouilles de Doura-Europos 1922-1923*, Paris 1926.
- CUMONT 1942** F. CUMONT, *Recherche sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris 1942.
- D'AMBROSIO, CAROLIS 1997** A. D'AMBROSIO, E. CAROLIS, a cura di, *I Monili dell'Area Vesuviana*, Roma 1997.
- D'AMBROSIO, GUZZO 2010** A. D'AMBROSIO, P. G. GUZZO, *Pompei, guida agli scavi*, Milano 2010 (prima edizione 1998).
- DASZEWSKI 1997** W. A. DASZEWSKI, "Mummy portraits from Northern Egypt: The Necropolis in Marina al-Alamein", in *Portraits and Masks* 1997, pp. 59-65.
- DAVERIO ROCCHI 2008** G. DAVERIO ROCCHI, *Il mondo dei Greci. Profilo di storia, civiltà e costume*, Milano 2008.
- DAVOLI 2007** P. DAVOLI, "Papiri, Archeologia e Storia Moderna", in *AteRom* 1-2/2008, pp. 100-124.
- DAWSON, GRAY 1968** W. R. DAWSON- P.H.K. GRAY, *Catalogue of Egyptian antiquity in the British Museum*, Londra 1968.
- DAYAN, MUSSO 1981a** S. A. DAYAN, L. MUSSO, Sarcofago con eroti di P. Flavius Alexander (inv. n. 226119), in *Museo Nazionale Romano* 1981, pp. 48-49.
- DAYAN, MUSSO 1981b** S. A. DAYAN, L. MUSSO, Sarcofago di Ulpia Domnina con nikai clipeofore (inv. n. 125891), in *Museo Nazionale Romano* 1981, pp. 86-88.
- DE CARO 1994** S. DE CARO, *Il Museo Archeologico di Napoli*, Napoli 1994.
- DE CAROLIS 1997** E. DE CAROLIS, *La pittura popolare*, in *Pompeii* 1997, pp. 55-60.
- DE FRANCISCIS 1974** A. DE FRANCISCIS, *Ercolano e Stabia*, Novara 1974.
- DE GRÜNEISEN 1911** W. DE GRÜNEISEN, *Le Portrait. Traditions Hellénistique et Influences Orientales*, Roma 1911.
- DE ROSSI 1864** G. B. DE ROSSI, *La Roma sotterranea cristiana descritta e illustrata. Tomo I*, Roma 1864.
- DE VOS 1990** M. DE VOS, I 4, 5.25. La casa del Citarista, in *PPM* 1990, Vol. I, pp. 117-177.
- DE VOS 1991** M. DE VOS, V 4, a. Casa di M. Lucretius Fronto, in *PPM* 1991, Vol. III, pp. 966-1029.
- DELAMARE 2013** F. DELAMARE, *Blue Pigments, 5000 Years of Art and Industry*, Londra 2013.

- DELLA CORTE 1954** M. DELLA CORTE, *Case e abitanti di Pompei*, Pompei 1954.
- DENTZER 1962** J.-M. DENTZER, La tombe de C. Vestorius dans la tradition de la peinture italique, in *MEFRA* 1962, vol. 74, nr. 2, pp. 533-594.
- DESCHLER-ERB 2005** E. DESCHLER-ERB, Militarisch Aufrüstung. „in Schimmernder Wehr“, in *Imperium Romanum* 2005, pp. 241-249.
- DIRVEN 2007** L. DIRVEN, The Julius Terentius Fresco and the Roman imperial cult, in *MedAnt.* 2007, nr. X, fasc. 1-2, pp. 115-128.
- DIRVEN 2011a** L. DIRVEN, Strangers and sojourners: the religious behaviour of Palmyrenes and other foreigners in Dura-Europos, in *Dura-Europos* 2011, pp. 201-220.
- DIRVEN 2011b** L. DIRVEN, Religious Frontiers in the Syrian-Mesopotamian Desert, in *ImpEmp.* 2011, vol. 13, pp. 157-174.
- DIRVEN 2016** L. DIRVEN, The problem with Parthian art at Dura, in *Religion Dura-Europos* 2016, pp. 68-88.
- DOWNEY 1977** S. B. DOWNEY, The stone and plaster sculpture, *TEAD* 1977, vol. III,
- DOWNEY 1988** S. B. DOWNEY, *Mesopotamian Religious Architecture: Alexander through the Parthians*, Princeton 1988.
- DOWNEY 1994** S. B. DOWNEY, Dura-Europos, in *EAA* 1994, Secondo Supplemento, vol. II, pp. 401-403.
- DOWNEY 2007** S. B. DOWNEY, “Religious communities at Dura-Europos”, in *MedAnt.* 2007, nr. X, fasc. 1-2, pp. 95-114.
- DOWNEY 2012** S. B. DOWNEY, Temple of Zeus Magistos: Brief report on Excavations, 1992-2002, in *Europos-Doura* 2012, pp. 65-76.
- DOXIADIS 1995** E. DOXIADIS, *The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt*, Londra 1995.
- DOXIADIS 1997** E. DOXIADIS, La tecnica dei ritratti, in *Fayum* 1997, pp. 27-28.
- DUPONT 1999** F. DUPONT, « Imago identique et imago identitaire : le jeu du double dans la comédie romaine », in *Images Romaines* 1999, pp. 247-260.
- Dura-Europos 2011** L. R. BRODY, G. L. HAUFFMAN, a cura di, *Dura-Europos : crossroads of antiquity*, Boston 2011.

- EASTAUGH et Alii 2008** N. EASTAUGH, V. WALSH, T. CHAPLIN, R. SIDDALL, *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, Londra e New York 2008.
- EBERS 1893** G. EBERS, *The Hellenic Portraits from the Fayum at Present in the Collection of Herr Graf*, New York 1893.
- EDGAR 1905a** C. C. EDGAR, "On the Dating of the Fayum Portraits", in *JHS* 1905, nr. 25, pp. 225-233.
- EDGAR 1905b** C. C. EDGAR, *Catalogue général Egyptiennes du Musée du Caire : Graeco-Egyptian Coffins, Masks and Portraits*, Cairo 1905.
- Edge of Empires 2011** J. Y. CHI, S. HEALTH, a cura di, *Edge of Empires: Pagans, Jews and Christians at Roman Dura-Europos* (September 23, 2011- January 8, 2012), Princeton 2011.
- EDMONDSON 2000** J. EDMONDSON, "Conmemoración funeraria y relaciones familiares en Augusta Emerita", in *Sociedad y Cultura* 2000, pp. 299-328.
- EDMONDSON, NOGALES** J. EDMONDSON, T. NOGALES BASARRATE, W.
- BASARRATE, TRILLMICH 2001** TRILLMICH, *Imagen y Memoria. Monumentos funerarios con retratos en la colonia Augusta Emerita*, Madrid 2001.
- EDMONDSON 2010a** J. EDMONDSON, « Family Relations in Roman Lusitania: Social Change in a Roman Province ? », in GEORGE 2010, pp. 183-229.
- EDMONDSON 2010b** J. EDMONDSON, « Vétérans et société locale dans la colonie d'Augusta Emerita (25 av. J.-C. – 200 apr. J.-C.) », in *Lusitane romaine* 2010, pp. 211-251.
- Égypte Romaine 1997** AA.VV., *Égypte Romaine. L'autre Egypte*, Catalogo della mostra (Marsiglia, Musée d'Archéologie Méditerranéenne, 4 aprile – 13 luglio 1997), Marsiglia 1997.
- El Fayyum 1985** K. PARLASCA, J.E. BERGER, R. PINTAUDI, *El Fayyum*, Milano 1985.
- ELIA 1932** O. ELIA, *Pitture murali e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1932.
- ELIA 1957** O. ELIA, *Pitture di Stabia*, Napoli 1957.
- ENGELBACH 1946** R. ENGELBACH, *Introduction to Egyptian Archaeology. With special references to the Egyptian Museum, Cairo*, Cairo 1946.

- Engraved Gems* 1997
- C. M. BROWN, a cura di, *Engraved Gems. Survivals and Revivals*, Hanover e Londra 1997.
- ERISTOV, SARKIS, VIBERT-GUIGUE 2006**
- H. ERISTOV, N. SARKIS, C. VIBERT-GUIGUE,
La mythologie grecque dans l'hypogée palmyrénien des Trois-Frères (Syrie), in *Dossiers* 2006, nr. 318, pp. 64-69.
- ERISTOV, VIBERT-GUIGUE, SARKIS 2007**
- H. ERISTOV, C. VIBERT-GUIGUE, N. SARKIS,
L'art de la peinture murale dans l'Antiquité, un tombeau peint à Palmyre, in *AAAS* 2007, vol. XLIX-L, pp. 149-160.
- Europos-Doura* 2012
- P. LERICHE, G. COQUEUGNIOT, S. DE PONTBRIAND, a cura di, *Europos-Doura. Varia I*, Beirut 2012.
- FARMAKOWSKY 1903**
- B. V. FARMAKOWSKI, Живопись въ Пальмирѣ, in *Izvestija* 1903, nr. 8, pp. 172-198.
- FASSONE, FERRARIS 2007**
- A. FASSONE, E. FERRARIS, *Egitto. L'epoca faraonica*, Milano 2007.
- Fayum* 1997
- AA.VV., *Fayum. Misteriosi volti dall'Egitto*, Catalogo della Mostra (Roma Palazzo Ruspoli, 22 ottobre 1997 - 28 febbraio 1998), Roma 1997.
- FEJFER 2008**
- J. FEJFER, *Roman portraits in context*, Berlin 2008.
- FELLETTI MAJ 1953**
- B. M. FELLETTI MAJ, Le pitture di una tomba della via Portuense, in *RIASA* 1953, vol. 2, pp. 40-76.
- FELLETTI MAJ 1977**
- B. M. FELLETTI MAJ, *La tradizione italiana nell'arte romana*, Roma 1977.
- FERRI 1946**
- S. FERRI, *Plinio il Vecchio, Storia delle arti antiche*, Roma 1946. (vedi BUR, Milano 2000).
- FERRUA 1967**
- A. FERRUA, I lavori di papa Vigilio nelle catacombe, in *CivCatt* 1967, vol. 118, nr. 2, pp. 248-251.
- FILIPPI 2012**
- D. FILIPPI, Regione VIII. *Forum Romanum Magnum*, in *AtlRoma* 2012, pp. 143-206.
- FINK, HOEY, SNYDER 1940**
- R. O. FINK, A. S. HOEY, W. F. SNYDER, *The Feriale Duranum*, New Haven, 1940.
- FIOCCHI NICOLAI, BISCONTI, MAZZETTI 1997**
- V. FIOCCHI NICOLAI, F. BISCONTI, D. MAZZETTI,
Le catacombe cristiane di Roma: origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica, Regensburg 1997.

- FISHWICK 1988** D. FISHWICK, Dated inscriptions and the *Feriale Duranum*, Syria 1988, vol. 65, fasc. 3/4, pp. 349-361.
- FLEMING 1999** S. J. FLEMING, *Roman Glass. Reflections on cultural change*, Philadelphia 1999.
- FRANKFORT 1939** H. FRANKFORT, *Cylinder Seals*, Londra 1939.
- FRECCERO 2000** A. FRECCERO, *Mumienportätt. En Kostbok Från Nationalmuseum*, Stoccolma 2000.
- FROVA 1961** A. FROVA, *L'arte di Roma e del mondo romano*, Torino 1961.
- FUNKE 1999 (2001)** P. FUNKE, *Athen in klassischer Zeit*, Monaco 1999. (Edizione Italiana. *Antene dell'epoca classica*, Bologna 2001).
- GABELMANN 1984** H. GABELMANN, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt 1984.
- GAGETTI 2006** E. GAGETTI, *Preziose sculture di età ellenistica e romana*, Milano 2006.
- GANCIA 1843** G. GANCIA, *Viaggi di Pietro Della Valle il pellegrino, descritti da lui medesimo in lettere familiari all'erudito suo amico Mario Schipano, divisi in tre parti cioè: la Turchia, la Persia e l'India. Colla vita e ritratto dell'autore*, Torino 1843.
- GARRUCCI 1856** F. GARRUCCI, *Hagioglypta, sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores praesertim quae Romae reperiuntur explicatae a Joanne L'Heureux (Macario)*, Paris 1856.
- GARRUCCI 1873** F. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa: corredata della Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura*, Vol. 2, Prato 1873.
- GAWLIKOWSKI 1970** M. GAWLIKOWSKI, *Monuments funéraires de Palmyre*, Varsavia 1970.
- GENTILI 1959** G. V. GENTILI, "Centuripe", in *EAA* 1959, Vol. II, pp. 477-479.
- GEOFFROY-SCHNEITER 2004** B. GEOFFROY-SCHNEITER, *Fayum*, Malibu 2004.
- GEORGE 2010** M. GEORGE, a cura di, "The Roman Family in the Empire: Rome, Italy, and Beyond", in *OSO* 2010.
- Gems of Heaven 2011** C. ENTWISTLE, N. ADAMS, a cura di, *Gems of Heaven: Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, AD 200-600*, Londra 2011.

- GERACI, MARCONE 2004** G. GERACI, A. MARCONE, *Storia romana*, Firenze 2004.
- GERMER 1998** R. GERMER, *Das Geheimnis der Mumien. Ewiges Leben am Nil (Catalogo della mostra)*, Berlino 1998.
- GHEDINI 1984** F. GHEDINI, *Giulia Domna tra oriente e occidente: le fonti archeologiche*, Roma 1984.
- GHEDINI 1990** F. GHEDINI, Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani, in *RdA* 1990, vol. 14, pp. 35-62.
- GILIBERTI 1993** G. GILIBERTI, Le comunità agricole nell'Egitto romano, Napoli 1993.
- Glass of the Caesars 1987* AA.VV., *Glass of the Caesars*, Milan 1987.
- GOLDSHEIDER 1940** L. GOLDSHEIDER, *Roman Portraits*, Londra 1940.
- GOMBERT-MEURICE 2012** F. GOMBERT-MEURICE, « Croyances et Pratiques funéraires en Égypte », in *L'Orient romain* 2012, pp. 368-405.
- GNOLI 2007** T. GNOLI, "Some considerations about the roman military presence along the Euphrates and the Hābūr", in *MedAnt.* 2007, nr. X, fasc. 1-2, pp. 71-84.
- GRANA, MATTHIAE 1959** F. GRANA, G. MATTHIAE, "Colombario", in *EAA* 1959, vol. II, pp. 746-748.
- GRANT 1984** M. GRANT, *Gli imperatori romani. Storia e segreti. Grandezza militare e debolezze umane. "vizi privati e pubbliche virtù" degli uomini che ressero le sorti della Roma imperiale*, Roma 1984. (Ed. di riferimento GRANT 2010)
- GRASSI 2007** G. F. GRASSI, L'onomastica di Dura-Europos. Alcune considerazioni d'insieme, in *Kaskal* 2007, vol. 4, pp. 267-295.
- GRASSO, ROCCO 2009** F. GRASSO, L. ROCCO, "Schede", in *La pittura pompeiana* 2009, pp. 99-533.
- GROS, CORSO ROMANO 1997a** P. GROS, a cura di, A. CORSO, E. ROMANO, *Vitruvio. De architectura*. Volume Primo, Torino 1997.
- GROS, CORSO ROMANO 1997b** P. GROS, a cura di, A. CORSO, E. ROMANO, *Vitruvio. De architectura*. Volume Secondo, Torino 1997.
- GROS 2001** P. GROS, *L'architettura romana. Dagli inizi del III secolo a. C. alla fine dell'alto impero. I monumenti pubblici*, Milano 2001.

- Guerrieri e Re 2007** M. RUGGERI, a cura di, *Guerrieri e Re dell'Abruzzo antico. Warriors and Kings of ancient Abruzzo*, Pescara 2007.
- GUIDETTI 2007** F. GUIDETTI, La tomba di Trimalchione. Saggio di commento archeologico al Satyricon, in *Sguardo archologico* 2007, pp. 77-95.
- GUIDONE 2012** S. GUIDONE, "I mosaici della Villa di Baccano", in *Mosaici* 2012, pp. 128-129, tav. 22.
- GUZZO 2003** P. G. GUZZO, *Pompei Ercolano Stabiae Oplontis. Le città sepolte dal Vesuvio*, Napoli 2003.
- GUZZO, D'AMBROSIO 1998** P. G. GUZZO, A. D'AMBROSIO, *Pompei, guida agli scavi*, Milano 1998.
- HACKWORTH PETERSEN 2006** L. HACKWORTH PETERSEN, *The Freedman in Roman Art and Art History*, Cambridge 2006.
- HALLET 2005** C. H. HALLET, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC – AD 300*, Oxford 2005.
- HARDEN 1966** D. B. HARDEN, „Vetro“, in *EAA* 1966, Vol. VII, pp. 1150-1157.
- HEALT 2011** S. HEALT, Trading at the Edge: Pottery, Coins, and Household Objects at Dura-Europos, in *Edge of Empires* 2011, pp. 62-73.
- HERBIG 1958** R. HERBIG, *Neue Beobachtungen am Fries der Mysterien-villa in Pompeji. Ein Beitrag zur römischen Wandmalerei in Campanien*, Baden-Baden 1958.
- HERZ 2002** P. HERZ, Sacrificial Ceremonies in the Roman Imperial Army, in *Sacrifice* 2002, pp. 81-100.
- HEYDEMANN 1888** H. HEYDMANN, „Über die gemalten Bildnisse aus dem Fajum in Besitz des Herrn Theodor Graf zu Wien“, in *Berichte* 1888, Vol. 40, pp. 312-320.
- HEYN 2011** M. K. HEYN, "The Terentius frieze in context", in *Dura-Europos* 2011, pp. 221-234.
- HINKS 1933** R. P. HINKS, *A Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, London 1933.
- Histoire de la civilisation Romaine 2005** H. INGLEBERT, a cura di, P. GROS, G. SAURON, *Histoire de la civilisation romaine*, Parigi 2005.
- HODJACHE 1971** S. HODJACHE, *Les antiquités égyptiennes au Musée des Beaux-Arts Pouchkine*, Mosca 1971.

- HOHL 1965a** E. HOHL, a cura di, traduzione di, *SCRIPTORES HISTORIAE AVGVSTAE. VOLVMEN I*, Lipsia 1965.
- HOHL 1965b** E. HOHL, a cura di, traduzione di, *SCRIPTORES HISTORIAE AVGVSTAE. VOLVMEN II*, Lipsia 1965.
- HOPKINS 1931** C. HOPKINS, The Palmyrene Gods at Dura-Europos, in *JAOS* 1931, vol. 51, nr. 2, pp. 119-137.
- HOPKINS 1941** C. HOPKINS, The Architectural Background in the Paintings at Dura-Europos, in *AJA* 1941, vol. 45, nr. 1, pp. 18-29.
- HOPKINS 1979** C. HOPKINS, *The Discovery of Dura-Europos*, Londra 1979.
- HUELSEN 1891** C. HUELSEN, Jahresbericht ueber neue funde und forschungen zur topographie der stadt Rom 1889-1890, in *MDAI* 1891, vol. 6, pp. 73-150.
- HUMM 1996** M. HUMM, « Appius Claudius Caecus et la construction de la via Appia », in *MEFRA* 1996, 108, 2, pp. 693-746.
- Images Romaines 1999*** AA.VV., *Images Romaines, Actes de la table ronde organisée à l'École normale supérieure (24-26 octobre 1996)*, in *ELA* 1999, nr. 9.
- Imperium Romanum 2005*** AA.VV., *Imperium Romanum. Roms Provinzen an Neckar, Rhein und Donau, (in Kunstgebäude Stuttgart vom 1. Oktober 2005 bis 8. Januar 2006)*, Esslingen sul Neckar 2005.
- INSALACO 1989** A. INSALACO, "I mosaici degli atleti delle terme di Caracalla", in *ArchCl* 41, 1989, pp. 293-327.
- IPPOLITI 2012** M. IPPOLITI, *Regione VIII, c.d. Arcus Argentoriorum*, in *Atlante* 2012, pp. 203-212.
- IZZO D'ACCINNI 1984** A. IZZO D'ACCINNI, *Erodoto. Storie. Volume Primo (Libri I-II). Traduzione*, Milano 1984.
- JUCKER 1984** H. JUCKER, "Rez. Parlasca: Ritratti di mummie (1980)", in *Gnomon* 1984, nr. 56, pp. 542-547.
- KASTER 2011** R. A. KASTER, a cura di, *Macrobiani Ambrosii Theodosii. Satvnrnalia*, Oxford 2011.
- KEAY 1988** S. J. KEAY, *Roman Spain*, California 1988.
- KLUMBACH, KEIN 1951** H. KLUMBACH, J. KEIN, *Der römische Schatzfund von Straubing*, Monaco 1951.
- KREALING 1956** C. H. KREALING, *The Synagogue*, New Haven 1956.

- KREALING 1962** C. H. KREALING, Color Photographs of the Paintings in the Tomb of Three Brothers, in *AAS* 1961/1962, vol. XI-XII, pp. 13-18.
- KUNINA 1997** N. KUNINA, *Ancient glass in the Hermitage collection*, St Petersburg 1997.
- JØRGENSEN 2001** M. JØRGENSEN, *Catalogue Egypt III, Coffins, Mummy from the Third intermediate, Late, Ptolemaic and Roman Periods (1080 BC – AD 400)*. NY CARLSBERG GLYPTOTEK, Copenhagen 2001.
- L'ORANGE 1953** H. P. L'ORANGE, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, New Rochelle 1953.
- La pittura pompeiana 2009* I. BRAGANTINI, V. SAMPAOLO, a cura di, *La pittura pompeiana*, Milano 2009.
- La scultura romana dell'Italia settentrionale 2008* F. SLAVAZZI, S. MAGGI, a cura di, *La scultura romana dell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna. Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Pavia, 22-23 settembre 2005, Sesto Fiorentino 2008.
- LAES, STRUBBE 2014** C. LAES, J. STRUBBE, *Youth in the Roman Empire: The Young and the Restless Years?*, Cambridge 2014.
- LAHUSEN 1995** G. LAHUSEN, « Sur l'origine et la terminologie des portraits romains », in *Le regard de Rome* 1995, pp. 246-257.
- LE BOHEC 1989 (1992)** Y. LE BOHEC, *L'armée romaine sous le Haut-Empire*, Parigi 1989. (Traduzione italiana: *L'esercito romano. Le armi imperiali da Augusto alla fine del terzo secolo*, Roma 1992)
- LE BONNIEC 1953** H. LE BONNIEC, *Plin L'Ancien, Histoire Naturelle. Livre XXXIV*, Paris 1953.
- LE GLAY, VOISIN, LE BOHEC 2002** M. LE GLAY, J.-L. VOISIN, Y. LE BOHEC, *Storia romana*, Firenze 2002.
- Le regard de Rome 1995* AAVV, *Le regard de Rome, Portraits romains de musée de Mérida, Toulouse et Tarragona*, Toulouse 1995.
- LEE, QUIRKE 2000** L. LEE, S. QUIRKE, Painting materials, in *Ancient Egyptian Materials* 2000, pp. 104-120.
- LEHMANN 1962** K. LEHMANN, "Ignorance and search in the Villa of Mysteries", in *JRS* 1962, nr. 52, pp. 62-68.

- LEÓN 2001** P. LEÓN, *Retratos romanos de la Betica*, Siviglia 2001.
- LEONE 1998** A. LEONE, “Schede”, in *Tesori Egizi* 1998, pp. 388-409.
- LERICHE 2012a** P. LERICHE, Quinze années de travaux de la Mission franco-Syrienne (1986-2001), *Europos-Doura* 2012, pp. 11-46.
- LERICHE 2012b** P. LERICHE, Les peintures d’Europos-Doura au musée national de Damas, in *Europos-Doura* 2012, pp. 143-156.
- LETTA 2013** C. LETTA, Il sacrificio del tribuno Terenzio. Una postilla sul culto imperiale a Dura-Europos, in *StudMed* 2004, pp. 319-322.
- LEWIS, SHORT 1879** C. T. LEWIS, C. SHORT, *A Latin Dictionary*, New York 1879.
- LICORDARI 2011** F. LICORDARI, “Scheda 6.17. Busto di Faustina Maggiore”, in *Ritratti* 2011, p. 403.
- LIDDELL, SCOTT 1848** H. G. LIDDELL, R. SCOTT, *A Greek-English lexicon*, New York, 1848.
- LING 1991** R. LING, *Roman Paintings*, Cambridge 1991.
- LISSIA 2000** D. LISSIA, *La collezione dei vetri romani del Museo “G. A. Sanna” di Sassari*, Sassari 2000.
- L’Orient romain 2012** AA.VV., *L’Orient romain et Byzantin au Louvre*, Parigi 2012.
- Lusitane romaine 2010** J.-G. GORGES, T. N. BASARRATE, a cura di, *Naissance de la Lusitanie romaine (Ier av.-Ier ap. J.-C.) : VII table ronde internationale sur la Lusitanie romaine. « Origen de la Lusitania Romana » (siglos I a. C. - I d. C.) / actes et travaux réunis à Toulouse le 08-09 novembre 2007*, Tolosa 2010.
- LYNDSAY 1913** W. M. LINDSAY, a cura di, traduzione di, *SEXTI POMPEI FESTI. DE VERBORVM SIGNIFICATV QVAE SVPERSVNT CVM PAVLI EPITOME*, Lipsia 1913.
- MACCHIORO 1920** V. MACCHIORO, *Zagreus*, Bari 1920.
- MAIURI 1931** A. MAIURI, *Pompei, i nuovi scavi e la villa dei misteri*, Roma 1931.
- MAIURI 1953** A. MAIURI, *La Peinture Romaine*, Genève 1953.
- MAIURI 1958** A. MAIURI, *I nuovi scavi di Ercolano*, 1958.

- MAIURI 1961** A. MAIURI, *Pompei, Ercolano e Stabia*, Novara 1961.
- MAMBELLA 2008** F. MAMBELLA, *Antinoo. "Un Dio malinconico". Nella storia e nell'arte*, Roma 2008.
- MARROU 1937** H.-I. MARROU, *Mousikos anēr : étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Paris 1937.
- MARROU 1956** H.-I. MARROU, *A History of Education in Antiquity*, New York 1956.
- MASPERO 1915** G. MASPERO, *Guide du visiteur au Musée du Caire*, Cairo 1915.
- MAZZOLANI 1976** M. S. MAZZOLANI, *Sallustio. La guerra di Giugurta* (Traduzione), Milano 1976.
- MAZZOLANI, MAZZOCATO 1995** L. S. MAZZOLANI, a cura di, G. D. MAZZOCATO, traduzione, *Publio Cornelio Tacito. Storie*, Roma 1995.
- MAU 1882** A. MAU, *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlino 1882.
- MAXFIELD 1981** V. A. MAXFIELD, *The military decorations of the Roman army*,
- MÉLIDA, MACÍAS 1929** J. R. MÉLIDA, M. MACÍAS, "Excavaciones de Mérida. Memoria de los trabajos practicados en 1926 y 1927", in *MJSEA* 1929, nr. gral. 98, nr. 6.
- MICHAELI 2009** T. MICHAELI, *Visual representations of the afterlife: six Roman and early Byzantine painted tombs in Israel*, Leiden 2009.
- MILLAR 1993** F. MILLAR, *The Roman Near East. 31 BC- AD 337*, Londra 1993.
- MILLAR 2001** F. MILLAR, Review of Dirven 1999, in *JRS* 2001, nr. 91, pp. 204-205.
- MINERVINI 1854** G. MINERVINI, "Tombe e Pitture sannitiche di Capua", in *Bullettino* 1854, pp. 177 -84.
- MOLS, MOORMANN 1994** S. T. A. M. MOLS, E. M. MOORMANN, Ex Parvo Crevit. Proposta per una lettura iconografica della tomba di Vestorius Priscus fuori Porta Vesuvio a Pompei, in *RSP* 1993-1994, nr. 6, pp. 15-52.
- MOORMANN 1988** E. M. MOORMANN, *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Assen 1988.

- MOORMANN 1998** E. M. MOORMANN, "Scene storiche come decorazioni di tombe romane", *AIPMA VII* 1998, pp. 99-107.
- MORALES RODRÍGUEZ 2012** E. M. MORALES RODRÍGUEZ, Riflessioni sull'augustalità in Mauritania Tingitana. Le dediche *ob honorem seviratus*, in *AR XIX* 2012, pp. 2061-2072.
- Mosaici 2012** R. PARIS, M. T. DI SARCINA, a cura di, *I mosaici. Museo nazionale romano*, Milano 2012.
- MUDIE COOKE 1913** P. B. MUDIE COOKE, "The Paintings of the Villa Iitem at Pompeii", in *JRS 1913*, vol. 3, Part 2, pp. 157-174.
- MÜNZER 1897** F. MÜNZER, *Beiträge zur Quellengeschichte der Naturgeschichte des Plinius*, Berlino, 1897.
- Musei Capitolini 2010** E. LA ROCCA, C. PARISI PRESICCE, a cura di, *Musei Capitolini. Le sculture di Palazzo nuovo/I*, Milano 2010.
- Museo Nacional 2013** AAVV, *Museo Nacional de Arte Romano. Mérida*, Mérida 2013.
- Museo Nazionale romano 1981** A. GIULIANO, a cura di, *Museo Nazionale romano. Le sculture. I,2*, Roma 1981.
- MUSSO 1981** L. MUSSO, Sarcofago con imago della defunta entro una corona sorretta da eroti, in *Museo Nazionale romano* 1981, pp. 98-99.
- MUSTILLI 1960** D. MUSTILLI, "Frontalità" in *EAA* 1960, Vol. III, pp. 576-589.
- NOGALES BASARRATE 1997a** T. NOGALES BASARRATE, *El retrato privado en Augusta Emerita. Vol. I*, Badajoz 1997.
- NOGALES BASARRATE 1997b** T. NOGALES BASARRATE, *El retrato privado en Augusta Emerita. Vol. II*, Badajoz 1997.
- NOWICKA 1984** M. NOWICKA, Quelques remarques sur les portraits de momies, in *QRS* 1984, nr. 116, pp. 397-400.
- NOWICKA 1993** M. NOWICKA, *Le portrait dans la peinture antique*, Varsavia 1993.
- ØSTRUP 1895** J. ØSTRUP, Historisk-topografiske Bidrag til Kendskabet til den syriske Ørken, in *Skrifter* 1895, VI serie, vol. 4, pp. 59-92.
- PAINTER 1987** K. PAINTER, Introduction. Group J and K, in *Glass of the Caesars* 1987, pp. 259-268.

- PAPINI 2004a** M. PAPINI, *Antichi volti della repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra VI e II secolo a.C. Testo*, Roma 2004.
- PAPINI 2004b** M. PAPINI, *Antichi volti della repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra VI e II secolo a.C. Tavole*, Roma 2004.
- PAPPALARDO 1982** U. PAPPALARDO, “Nuove osservazioni sul fregio della «Villa dei Misteri» a Pompei”, in *RSV* 1982, pp. 599-611.
- PAPPALARDO 2007** U. PAPPALARDO, “Il ritratto romano dipinto”, in *QSP* 2007, pp. 11-18.
- PAPPALARDO, RIZZO ROMANO 2014** L. PAPPALARDO, F. RIZZO, F. P. ROMANO, “Caratterizzazione non-distruttiva ed in-situ della composizione di pigmenti su ceramica ellenistica centuripina appartenente alla Collezione Libertini: uso combinato degli spettrometri portatili PIXE-alfa e XRD dell’IBAM/CNR- LNS/INFN di Catania”, in *Collezione Libertini* 2014, pp. 223-228.
- PARATORE 2011** E. PARATORE, a cura e traduzione di, *Plauto. Amphitruo-Asinaria-Aulularia-Bacchides*, Roma 1992. (Edizione 2011)
- PARLASCA 1966** K. PARLASCA, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden 1966.
- PARLASCA 1969** K. PARLASCA, *Ritratti di mummie, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, serie B: Vol. I*, Palermo 1969.
- PARLASCA 1977** K. PARLASCA, *Ritratti di mummie, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, serie B: Vol. II*, Roma 1977.
- PARLASCA 1980** K. PARLASCA, *Ritratti di mummie, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, serie B: Vol. III*, Roma 1980.
- PARLASCA 1985** K. PARLASCA, *Introduzione – Schede iconografiche in El Fayyum* 1985, pp. 9-102.
- PARLASCA 2003** K. PARLASCA, *Ritratti di mummie, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, serie B: Vol. IV* (Con H.G. FRENZ), Roma 2003.
- PARLASCA, SEEMAN 1999** K. PARLASCA, H. SEEMAN, *Augenblicke, Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit*, Monaco 1999.
- PARIS 1998** R. PARIS, “Le testimonianze pittoriche a Roma”, in *Romana Pictura* 1998, pp. 73-84.
- PEARSON 1936** H. F. PEARSON, The house of the Roman Scriebs (17 a): Architecture, in *TEAD* 1936, vol. 1, pp.

- PECK 1967** W. H. PECK, *Mummy Portraits from Roman Egypt*, Detroit 1967.
- PERGOLA 1997** P. PERGOLA, *Le catacombe romane. Storia e topografia*, Roma 1987.
- PEKÁRY 1985** T. PEKÁRY, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft*, Berlino 1985.
- PEKÁRY 1986** T. PEKÁRY, Das Opfer vor dem Kaiserbild, in *BonnerJahrbücher* 1986, nr. 186, pp. 91-103.
- PEKÁRY 1994** T. PEKÁRY, *Ausgewählte Kleine Schriften*, St. Katharinen 1994.
- PERKINS 1973** A. PERKINS, *The Art of Dura-Europos*, Oxford 1973.
- PERRY 2013** M. J. PERRY, *Gender, Manumission, and the Roman Freedwoman*, Cambridge 2013.
- PETRIE 1889** W.M. FLINDERS PETRIE, Hawara, Biahmu and Arsinoe, London 1889.
- PETRIE 1911** W.M. FLINDERS PETRIE, *Roman Portraits and Memphis (IV)*, Londra 1911.
- PETRIE 1913** W.M. FLINDERS PETRIE, *The Hawara Portfolio: Paintings of The Roman Age*, Londra 1913.
- PETRIE 1931** W.M. FLINDERS PETRIE, *Seventy Years in Archaeology*, Londra 1931.
- PICCIOTTI GIORNETTI 1981a** V. PICCIOTTI GIORNETTI, Rilievo funerario con quattro figure (inv. n. 196632), in *Museo Nazionale romano* 1981, pp. 239-240.
- PICCIOTTI GIORNETTI 1981b** V. PICCIOTTI GIORNETTI, Rilievo funerario dei Decii (inv. n. 72480), in *Museo Nazionale romano* 1981, pp. 252-254.
- PICCIOTTI GIORNETTI 1981c** V. PICCIOTTI GIORNETTI, Rilievo di A. Turranius Faustus (inv. n. 260342), in *Museo Nazionale romano* 1981, pp. 254-255.
- PICCIOTTI GIORNETTI 1981d** V. PICCIOTTI GIORNETTI, Rilievo funerario con tre figure: c.d. Rilievo Mattei (inv. n. 80728), in *Museo Nazionale romano* 1981, pp. 260-261.
- PICCIOTTI GIORNETTI 1981e** V. PICCIOTTI GIORNETTI, Rilievo funerario dei Vettii (inv. n. 125830), in *Museo Nazionale romano* 1981, pp. 264-265.
- PICTON, QUIRKE** J. PICTON, S. QUIRKE, P. C. ROBERTS, *Living Images:*

- ROBERTS 2018** *Egyptian Funerary Portraits in the Petrie Museum*, Londra 2018.
- PINTAUDI 1985** R. PINTAUDI, Papiri dell'Egitto Greco-Romano in *El Fayyum* 1985, pp. 32-90.
- Pittura Etrusca 1984** S. STEINGRÄBER, a cura di, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1984.
- Pittura Pompei 1991** AA.VV., *La pittura di Pompei*, Milano 1991.
- Pittura romana 2006** I. BALDASSARRE, a cura di, *Pittura romana: dall'ellenismo al tardo-antico*, Milano 2006.
- Pitture Reggia 1999** AA.VV., Pitture nella Reggia dalle città sepolte. Affreschi antichi da Pompei, Stabiae, Ercolano. Catalogo della mostra tenutasi al Palazzo Reale di Portici (dal 12 marzo al 4 luglio 1999), Napoli 1999.
- POLLARD 2000** N. POLLARD, *Soldiers, Cities, and Civilians in Roman Syria*, Ann Arbor 2000.
- POMA 2002** G. POMA, *Le istituzioni politiche del mondo romano*, Bologna 2002.
- Pompeii 1997** AA.VV., *Pompeii: picta fragmenta. Decorazioni parietali delle città sepolte, mostra presso il Salone dei Beni Artistici e Culturali, Torino, (12. sett. 1997 - 10. gennaio 1998)*, Torino 1997.
- Portraits and Masks 1997** AA.VV., *Portraits and Masks, Burial Customs in Roman Egypt*, Londra 1997.
- Portraits funéraires 2008** AA.VV., *Portraits funéraires de l'Egypte romaine*, Parigi 2008.
- POTTER, DAMON 1999** D. S. POTTER, C. DAMON, *Senatus Consultum de Cn. Pisone Patre*: Text, Translation, Discussion, in *AJP* 1999, vol. 120, nr. 1, pp. 13-42.
- PUGLIESE CARRATELLI 1950** G. PUGLIESE CARRATELLI, *L'instrumentum scriptorium nei monumenti pompeiani ed ercolanesi*, Napoli 1950.
- RADDÉ 2004** M. RADDÉ, Reflexion critiques sur les chapelles militaires « Aedes Principiorum », in *JRA* 2004, nr. 17, pp. 442-462.
- RAMER 1979** B. RAMER, "The technology, Examination and Conservation of the Fayum Portraits in the Petrie Museum", in *Studies* 1979, Vol. 24, pp. 1-13.
- REEKMANS 1960** L. REEKMANS, "Dextrarum Iunctio", in *EAA* 1960, vol. III, pp. 82-84.
- REINACH 1922** S. REINACH, *Repertoire de peintures Grecques et Romaines*, Parigi 1922.

- Religion Dura-Europos 2016** T. KAIZER, a cura di, *Religion, society and culture at Dura-Europos*, YCS 2016, vol. XXXVIII.
- RICHARDSON 1973** L. J. RICHARDSON, The tribunals of the praetors of Rome, in *MDAI* 1973, vol. 80, pp. 219-233.
- RIEDER 1997** J. RIEDER, Egyptian Blue, in *AP* 1997, vol. III, pp. 23-40.
- RIGGS 2005** C. RIGGS, *The Beautiful Burial in Roman Egypt: Art, Identity, and Funerary Religion*, Oxford 2005.
- Ritratti 2011** E. LA ROCCA, C. PARISI PRESICCE, a cura di, *Ritratti. Le tante facce del potere*, Roma 2011.
- RIZZO 1918** G. E. RIZZO, "Dionysos Mystes. Contributi esegetici alle rappresentazioni di misteri orfici", in *Memorie* 1918, vol. 3, nr. 1, pp. 37-104.
- RIZZO 1940** G. E. RIZZO, Fascicolo I: *Ritratti di età Ellenistica*, in *Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia*, Sezione III "La pittura ellenistico romana", Roma 1940.
- ROBERT 1999** R. ROBERT, Quelques usages romains du portrait peint à l'époque médio-républicaine, in *Images Romaines* 1999, pp. 73-89.
- ROLFE 1979** J. C. ROLFE, *SUETONIUS*, vol. II, Londra 1979.
- Roma 2009** S. ENSOLI, E. LA ROCCA, M. PAPINI, S. TORTORELLA, a cura di, *Roma. La pittura di un impero*. (Catalogo mostra tenutasi a Roma, Scuderie del Quirinale. Tra il 24 settembre 2009 e il 17 gennaio 2010), Milano 2009.
- Romana Pictura 1998** A. DONATI (a cura di), *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Catalogo mostra tenutasi a Rimini, Palazzi del Podestà e dell'Arengo, tra il 28 marzo e il 30 agosto, Milano 1998.
- ROMANO 1979** J. F. ROMANO, *The Luxor Museum of ancient Egyptian art: Catalogue*, Cairo 1979.
- ROSTOVTZEFF 1935** M. I. ROSTOVTZEFF, Dura and the problem of Parthian Art, in *YCS* 1935, vol. V, 157-304.
- ROSTOVTZEFF 1939** M. I. ROSTOVTZEFF, *Dura-Europos and its Art*, Oxford 1939.
- ROSTOVTZEFF** M. I. ROSTOVTZEFF, A. PERKINS, Dura Europos, in
- PERKINS 1960** *EAA* 1960, Vol. III, pp. 188-196.
- RUSSO 1999** S. RUSSO, *I gioielli nei papiri di età greco-romana*, Firenze 1999.

- Sacrifice 2002** A. I. BAUMGARTEN, a cura di, *Sacrifice in Religious Experience*, Leiden 2002.
- SADURSKA, BOUNNI 1994** A. SADURSKA, A. BOUNNI, *Les Sculptures Funéraires de Palmyre*, RdA 1994, supplemento 14.
- SAMPAOLO 1996a** V. SAMPAOLO, VII 2, 3. Panificio di Terentius Neo, in *PPM* 1996, Vol. VI, pp. 468-479.
- SAMPAOLO 1996b** V. SAMPAOLO, VII 2, 6. Casa di Terentius Neo, in *PPM* 1996, Vol. VI, pp. 480-493.
- SAMPAOLO 1996c** V. SAMPAOLO, VII 2, 20.40. Casa di N. Popidius Priscus, in *PPM* 1996, Vol. VI, pp. 615-658.
- SAMPAOLO 1996d** V. SAMPAOLO, VII 3, 30, in *PPM* 1996, Vol. VI, pp. 943-973.
- SAMPAOLO 1998a** V. SAMPAOLO, I ritratti. Schede, in *Romana Pictura* 1998, pp. 312-314.
- SAMPAOLO 1998b** V. SAMPAOLO, VII 7, 28, Tempio di Iside”, in *PPM* 1998, Vol. VIII, pp. 732-849.
- SAMPAOLO 2009a** V. SAMPAOLO, La pittura popolare, in *La pittura pompeiana 2009*, pp. 91-93.
- SAMPAOLO 2009b** V. SAMPAOLO, I Ritratti, in *La pittura pompeiana 2009*, pp. 94-97.
- SAPELLI 1981** M. SAPELLI, Sarcofago con ritratto entro clipeo sostenuto da due geni alati sopra Oceano e Tellus e con gruppo di Achille e Chirone alle estremità, in *Museo Nazionale romano* 1981, pp. 90-92.
- SAURON 1994** G. SAURON, *Qvis Deum ? L'expression plastique des idéologie politiques et religieuses à Rome à la fin de la république et au début du principat*, Pargi 1994.
- SAURON 1998** G. SAURON, *La grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi*, Parigi 1998. (Ed. Italiana tradotta da Alberto Bacchetta: « Il grande affresco della Villa dei Misteri a Pompei. Memorie di una devota di Dioniso », Milano 2010)
- SAURON 2009** G. SAURON, *Les décors privés des Romains : dans l'intimité des maîtres du monde*, Parigi 2009.
- SAURON 2013** G. SAURON, *L'art romain des conquêtes aux guerres civiles. Vol. II*, Parigi 2013.
- SCANDOLA 1963** C. SCANDOLA, *Livio. Storia di Roma dalla sua fondazione. Volume quarto (Libri VIII-X)*. (traduzione), Milano 1963.

- SCHEFOLD 1957** K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompejis*, Berlino 1957.
- SCHOLZ 2005** M. SCHOLZ, “Cervesam Commilitones Non Habunt Quam Rogo Iubeas Mitti”. *So lebten die römischen Soldaten*, in *Imperium Romanum* 2005, pp. 232-240.
- SEHLMAYER 1999** M. SEHLMAYER, *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit. Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbewusstseins*, Stoccarda 1999.
- SEILER 1994** F. SEILER, VI 16, 7.38. La casa degli Amorini Dorati, in *PPM* 1994, Vol. V, pp. 714-846.
- SEÍPEL 1998** W. SEÍPEL, *Bilder aus dem Wüstensand. Mumienporträts aus dem Ägyptischen Museum Kairo*. Catalogo della mostra, tenutasi presso il *Kunsthistorisches Museum* di Vienna (20 ottobre 1998 – 24 gennaio 1999), Vienna 1998.
- Seleucid 1983** E. YARSHATE, a cura di, *Seleucid, Parthian and Sasanian periods*, *CHI* 1983, vol. 3.1, Cambridge 1983.
- SETTIS 1988** S. SETTIS, *La Colonna Traiana*, Torino 1988.
- SETTIS 1989** S. SETTIS, Un’arte al plurale. L’Impero Romano, i greci e i posteri, in *Storia di Roma* 1989, vol. IV, pp. 827-878.
- Sguardo archeologico 2007** F. DE ANGELIS, *Lo sguardo archeologico: i Normalisti per Paul Zanker*, Pisa 2007.
- SHORE 1972** A. F. SHORE, *Portrait painting from Roman Egypt*, London 1972.
- SIMON 1961** E. SIMON, „Zum Fries del Mysterienvilla bei Pompeji“, in *Jahrbuch* 1961, LXXVI, pp. 111-172.
- SMITH, MARE 1997** R. W. SMITH, H. W. MARE, A Roman tomb at Abila of the Decapolis, in *JRA* 1997, vol. 10, pp. 307-314.
- SMITH 2013** A. M. SMITH II, *Roman Palmyra. Identity, Community, and State Formation*, New York 2011.
- Sociedad y Cultura 2000** J.-G. GORGES, T. N. BASARRATE, a cura di, *Sociedad y cultura en la Lusitania romana : IV Mesa Redonda Internacional*, Merida 2000.
- SØRENSEN 2014** A. H. SØRENSEN, Revisiting a Painted Tomb in Palmyra, in *CIAC XVIII* 2014, pp. 1227-1230.

- SØRENSEN 2016** A. H. SØRENSEN, "Palmyrene Tomb Paintings in Context", in *The Word of Palmyra* 2016, pp. 103-117.
- SPANO 1943** G. SPANO, La tomba dell'edile C. Vestorio Prisco in Pompei, *MemAcLincei* 1942-1943, 7, vol. 3, pp. 237-315.
- STEINGRÄBER 1984** S. STEINGRÄBER, Catalogo ragionato, in *Pittura Etrusca* 1984, pp. 263-385.
- STEINGRÄBER 2006** S. STEINGRÄBER, *Affreschi etruschi: dal periodo geometrico all'ellenismo*, Venezia 2006.
- STENICO 1963** A. STENICO, *La pittura etrusca e romana*, Amsterdam 1963.
- STOLL 2001** O. STOLL, *Zwischen Integration und Abgrenzung: die Religion des Römischen Heeres im Nahen Osten*, Gutenberg 2001.
- StudMed 2004** G. GRAZIADIO, R. GUGLIELMINO, V. LENUZZA, a cura di, *Φιλική Συναυλία: Studies in Mediterranean Archaeology for Mario Benzi*, Oxford 2013.
- STRUDWICK 2003** N. C. STRUDWICK 2003, *The Theban Necropolis: Past, Present and Future*, Londra 2003.
- TACCALITE 2009** F. TACCALITE, "Schede", in **Roma 2009**, pp. 264-311.
- Tesori Egizi 1998** F. TIRADRITTI (a cura di), *Tesori Egizi, nella collezione del Museo Egizio del Cairo*, Vercelli 1998.
- TESTINI 1980** P. TESTINI, *Archeologia cristiana. Nozioni generali dalle origini alla fine del sec. VI. Propedeutica, topografia cimiteriale, epigrafia, edifici di culto*, Bari 1980.
- The Word of Palmyra 2016** A. KROPP, R. RAJA, a cura di, *The Word of Palmyra, Palmyrene Studies Vol. 1*, in *ScienDan*. 2016, *Series H, Humanistica*, **4**, vol. 6.
- THOMAS 2011** T. K. THOMAS, Art Historical Frontiers: Lessons from Dura-Europos, in *Edge of Empires* 2011, pp. 40-61.
- THOMPSON 1976** D. L. THOMPSON, *The Artists of the Mummy Portraits*, Malibu 1976.
- THOMPSON 1982** D. L. THOMPSON, *Mummy Portraits in the J. Paul Getty Museum*, Malibu 1982.
- TOYNBEE 1965** J. M. C. TOYNBEE, *The Art of the Romans*, Westport 1965.

- TORTORELLA 2009** S. TORTORELLA, Dipingere il quotidiano: la pittura “popolare”, in *Roma 2009*, pp. 115- 130.
- TORTORELLA 2011** S. TORTORELLA, “Divi e dive del passato: l’apoteosi imperiale”, in *Ritratti 2011*, pp. 303-313.
- TRAGLIA 1974** A. TRAGLIA, Opere di Marco Terenzio Varrone, Torino 1977.
- TURCAN 1984** R. TURCAN, Le premières effigies monétaires d’Elagabal : Problèmes politiques et dynastiques, in *QRS* 1984, nr. 116, pp. 535-540.
- VALERI 2011** C. VALERI, “Scheda 3.16. Rilievo funerario, cosiddetti Catone e Porcia”, *Ritratti 2011*, pp. 240-241.
- VAN DEN HOUT 1988** M. P. J. VAN DEN HOUT, *M. CORNELII FRONTO. EPISTVLAE*, Leipzig 1988.
- VASARI 1550** G. VASARI, *Le vite*, Firenze 1550.
- VANDEMBERG 1984** P. VANDEMBERG, *Nerone*, Milano 1984.
- VENTRELLA MANCINI 2012** C. VENTRELLA MANCINI, *Tempo divino e identità religiosa. Culto rappresentanza simboli dalle origini all’VIII secolo*, Torino 2012.
- VEYNE 1998** P. VEYNE, *Les mystères du gynécée*, Parigi 1998. (Edizione 2000, *I Misteri del Gineceo*).
- VIMERCATI 1987** A. VIMERCATI, traduzione a cura di, *Polibio. Storie. Libri I-XL*, Milano 1987.
- VIRGILI 1989** P. VIRGILI, Acconciature e maquillage, in *VCRA* 1989, nr. 7.
- VISCONTI 1889** C. L. VISCONTI, *Un’antichissima pittura*, in *BullCom* 1889, XVII, pp. 340-378.
- VITALI 1967** G. VITALI, a cura di, *Caio Svetonio Tranquillo. Le vite di dodici Cesari. Vol. I*, Bologna 1967.
- VITALI 1968** G. VITALI, a cura di, *Caio Svetonio Tranquillo. Le vite di dodici Cesari. Vol. II*, Bologna 1968.
- VIVANCOS 1999** A. E. VIVANCOS, “El punto de partida: los columbarios clásicos”, in *Antig. Crist.* 1999, vol. XVI, pp. 25-42.
- VLAD BORRELLI 1961** L. VLAD BORRELLI, “Imagines Maiorum”, in *EAA* 1961, vol. IV, pp. 118-119.
- VLAD BORRELLI 2015** L. VLAD BORRELLI, *La pittura murale nell’antichità. Storia, tecniche, conservazione*, Roma 2015.

- VOLLENWEIDER,**
AVISSEAU BROUSTET 2003
VON HESBERG 2008
WALKER 1997
WALKER 2000
WALKER, HIGGS 2001
WEEBER 2007
WEIL 1977
WELLES 1941
WELLES, FINK,
GILLIAM 1959
WIGGERS 1971
WILL 1963
WILL 1988
WILPERT 1903a
WILPERT 1903b
WINCKELAMANN 1763
WINKES 1969
YON 2002
ZADOKS-JITTA 1932
- M.-L. VOLLENWEIDER, M. AVISSEAU BROUSTET
Camées et intailles. Tome 2 : les portraits romains du Cabinet des Médailles, catalogue raisonné, Parigi 2003.
- H. VON HESBERG, “Agli inizi della scultura romana sul Reno”, in *La scultura romana dell'Italia settentrionale* 2008, pp. 111-118.
- S. WALKER, “I ritratti su mummia e la ritrattistica romana”, in *Fayum* 1997, pp. 19-22.
- S. WALKER, *Ancient Faces*, New York 2000.
- S. WALKER, P. HIGGS, *Cleopatra of Egypt: from History to Myth*, Londra 2001.
- K.-W. WEENER, *Le campagne elettorali nell'antica Roma*, Sant'Oreste (Roma) 2007.
- R. WEILL, *Polybe. Histoires. Livre VI*. Traduzione a cura di R. Weil, 1977 Parigi.
- C. B. WELLES, The Epitaph of Julius Terentius, *HTR* 1941, vol. 34, nr.2, pp. 79-102.
- C. B. WELLES, R. O. FINK, J. F. GILLIAM, *Excavations at Dura-Europos. Final Report V, I. The parchments and papyri*, New Haven 1959.
- H. B. WIGGERS, *Caracalla, Geta, Plautilla*, Berlino 1971.
- E. WILL, Parthica, Arte, in *EAA* 1963, vol. V, pp. 972-976.
- E. WILL, La population de Doura-Europos : une évaluation, in *Syria* 1988, vol. 65, fasc. 3/4, pp. 315-321.
- J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*. (Testo), Freiburg 1903.
- J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*. (Tavole), Freiburg 1903.
- J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Vienna 1763.
- R. WINKES, *Clipeata imago. Studien zu einer römischen Bildnisform*, Bonn 1969.
- J.-B. YON, *Les notables de Palmyre*, Beiruth 2002.
- A. N. ZADOKS-JITTA, *Ancestral Portraiture in Rome*, Amsterdam 1932.

- ZALOSKER 1961** H. ZALOSKER, *Porträts aus dem Wüstensand. Die Mumienbildnisse aus der Oase Fayum*, Vienna 1961.
- ZANKER 1973** P. ZANKER, *Studien zu den Augustus-Porträts*, Göttingen 1973.
- ZANKER 1979** P. ZANKER, Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks, in *Jahrbuch* 1979, nr. 94, pp. 460-523.
- ZANKER 1997** P. ZANKER, *La maschera di Socrate*, Torino 1997.
- ZANKER 2002** P. ZANKER, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002.
- ZANKER 2008** P. ZANKER, *Arte Romana*, Roma 2008.
- ZEVI 1991** F. ZEVI, L'arte «popolare», in *Pittura Pompei* 1991, pp. 267-274.
- ZUNTZ 1963** G. ZUNTZ, "On the Dionysiac Fresco in the Villa dei Misteri at Pompeii", in *PBA* 1963, Vol. XLIX, pp. 177-201.

AUTOURI LATINI (Abbreviazioni da LEWIS, SHORT 1879):

- Aur. Vict.** Sesto Aurelio Vittore, *Epitome de Caesaribus*.
- Fest.** Sesto Pompeo Festo, *De verborum significatu*. (LYNDSAY 1913)
- Front. Ad Marc.** Marco Cornelio Frontone, *Epistulae ad Marcum Caesarem*. (VAN DEN HOUT 1988)
- Hist. Aug.** Elio Sparziano, Giulio Capitolino, Vulcacio Gallicano, Elio Lampridio, Trebellio Pollione e Flavio Vopisco, *Historiae Augustae*. (HOHL 1965)
- Jov.** Decimo Giunio Giovenale, *Satirae*.
- Liv.** Tito Livio, *Ab Urbe Condita*. (SCANDOLA 1963)
- Macr. Sat.** Ambrogio Teodosio Macrobio, *Saturnalia*. (KASTER 2011)
- Mart.** Marco Valerio Marziale, *Epigrammi*.
- Ov. Fast.** Publio Ovidio Nasone, *Fasti*. (CANALI 1998)

Petr. Sat.	Gaio Petronio Arbitro, (attribuito a), <i>Satyricon</i> . (ARAGOSTI 1995, traduzione di A. ARAGOSTI)
Plaut. Amph.	Tito Maccio Plauto, <i>Amphitruo</i> . (PARATORE 2011)
Plin. N. H.	Gaio Plinio Secondo “il Vecchio”, <i>Naturalis Historia</i> . (CORSO, MUGELLES, ROSATI 1988)
Sall. Jug.	Gaio Sallustio Crispo, <i>De bello Iugurthino</i> . (MAZZOLANI 1976)
Suet. Aug. Ner. Vesp.	Gaio Svetonio Tranquillo, <i>Vitae Caesarum</i> . (VITALI 1967; VITALI 1968, traduzione di G. VITALI)
Tac. Ann.	Publio Cornelio Tacito, <i>Annales</i> .
Tac. Hist.	Publio Cornelio Tacito, <i>Historiae</i> . (MAZZOLANI, MAZZOCATO 1995; traduzione di G. D. MAZZOCATO)
Tert. Spect.	Quinto Settimio Florenzio Tertulliano, <i>De spectaculis</i> . (CASTORINA 1961, traduzione di E. CASTORINA)
Val. Max.	Valerio Massimo, <i>Facta et dicta memorabilia</i> . (COMBÈS 1995, traduzione di R. COMBÈS)
Var. R. R.	Marco Terenzio Varrone, <i>De re rustica</i> . (TRAGLIA 1974; traduzione di A. TRAGLIA)
Vitr.	Vitruvio Pollione, <i>De Architectura</i> . (GROS, CORSO, ROMANO 1997a, libri I-V; GROS, CORSO, ROMANO 1997b, libri VI-X, traduzioni A. CORSO e E. ROMANO)

AUTOURI GRECI (Abbreviazioni da LEWIS LIDDELL, SCOTT 1848):

App. BC	Appiano da Alessandria, <i>Bella Civilia</i> .
Ath.	Ateneo sofista, <i>Δειπνοσοφισταί (Deipnosophisti)</i> .
D.S.	Diodoro Siculo, <i>Bibliotheca historica</i> .
Dion.	Dione Cassio, <i>Historia Romana</i> .
Eus.	Eusebio di Cesarea, <i>Historia Ecclesiastica</i> . (CEVA, MASPERO 1979)

Hdn.	Erodiano (Storico), <i>Τῆς μετὰ Μάρκον βασιλείας ἱστορίαι</i> . (CASSOLA 1967)
Hdt.	Erodoto (Storico), <i>Storie</i> . (IZZO D'ACCINNI 1984)
Luc. Cal.	Luciano di Samosata, <i>Calumniae non temere credendum</i> “Περὶ τοῦ μὴ ῥαδίως πιστεύειν διαβολῇ”.
Plb.	Polibio, <i>Storie</i> . (VIMERCATI 1987)

FONTI DELLE FIGURE

Figura 1. a) JØRGENSEN 2001, p. 38, fig. 22; b) JØRGENSEN 2001, p. 38, fig. 23; c) JØRGENSEN 2001, p. 39, fig. 23.

Figura 2. CORCORAN, SVOBODA 2010, p. 19, fig. 4.

Figura 3. Sito <http://www.pompei.numismaticadellostato.it>.

Figura 4. MOLS, MOORMANN 1994, p. 24.

Figura 5. a) BENDALA GALÁN 1972, p. 225; b) BENDALA GALÁN 1972, p. 226.

Figura 6. Sito <http://emeritosdelpatrimonio.blogspot.it>

Figura 7. BALDASSARRE *et Alii* 1996, pianta del sito.

Figura 8. Sito <http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it>

Figura 9. 9HACKWORTH PETERSEN 2006, p. 206, fig. 129.

Figura 10. FELLETTI MAJ 1953, p. 43, fig. 3.

Figura 11. SADURSKA, BOUNNI 1994, pianta IX.

Figura 12. SADURSKA, BOUNNI 1994, p. 118.

Figura 13. ERISTOV, SARKIS, VIBERT-GUIGUE 2006, p. 65.

Figura 14. <http://emuseum.toledomuseum.org>

Figura 15. Schema realizzato da Giorgio Rea.

Figura 16. Sito <http://www.lemonde.fr>

Figura 17. SAMPAOLO 1996b, p. 480.

Figura 18. SAMPAOLO 1998b, p. 732

Figura 19. SAURON 2010, p. 18, fig. 1.

Figura 20. SAURON 2010, p. 16.

- Figura 21.** GILIBERTI 1993, fig. 1.
- Figura 22.** Schema realizzato da Giorgio Rea.
- Figura 23.** BORG 1999, p. 13, fig. 14.
- Figura 24.** DASZEWSKI 1997, p. 64.
- Figura 25.** DOXIADIS 1995, pp. 234-235.
- Figura 26.** a), PARLASCA 2003, falso M, tav. 202(4); b) PARLASCA 1977, tav. 97(1); c) PARLASCA 2003, falso J, tav. 202(1); d) PARLASCA 1969, tav. B(1); e) PARLASCA 1977, tav. 84(4).
- Figura 27.** *Dura-Europos* 2011, p. 14.
- Figura 28.** Sito <https://commons.gc.cuny.edu>
- Figura 29.** BREASTED 1924, p. 95, fig. 56.
- Figura 30.** HEYN 2011, p. 221, fig. 13(1).
- Figura 31.** BREASTED 1924, p. 86.
- Figura 32.** BREASTED 1924, p. 99, fig. 57.
- Figura 33.** BELLUCCI 2016, p. 290, fig. 1.
- Figura 34.** Sito www.wikipedia.en
- Figura 35.** Sito www.wikipedia.it
- Figura 36.** Sito www.museivaticani.va
- Figura 37.** DOXIADIS 1995, p. 42.

FONTI DELLE TAVOLE

- TAV. I. a)** <http://www.carto.net>; **b)** TORTORELLA 2009, p. 127.
- TAV. II. a)** Giorgio Rea; **b)** MOLS, MOORMORAN 1994, p. 25, fig. 17.
- TAV. III. a)** <http://emeritosdelpatrimonio.blogspot.it>; **b)** BENDALA GALÁN 1972, p. 246, fig. 8.
- TAV. IV. a-b-c)** <http://emeritosdelpatrimonio.blogspot.it>.
- TAV. V. a)** BALDASSARRE *et Alii* 1996, p. 168, fig. 66; **b)** CALZA 1940, p. 130, fig. 61; **c)** CALZA 1940, p. 115, fig. 48.
- TAV. VI. a)** FELLETTI MAJ 1953, p. 44, fig. 4; **b)** FELLETTI MAJ 1953, p. 44, fig. 5; **c-d)** <http://www.fotosar.it>.
- TAV. VII. a)** <http://www.robertaonline.it>; **b-c)** KREALING 1961, tav. XIV.
- TAV. VIII. a-b-c)** KREALING 1961, tav. VII.
- TAV. IX. a-b-c)** KREALING 1961, tav. VIII.

- TAV. X. a-b-c)** KREALING 1961, tav. IX.
- TAV. XI. a-b-c-d-e)** Database DECORS ANTIQUES d'après le fonds rassemblé par Alix Barbet, UMR 8546 CNRS-ENS.
- TAV. XII. a)** Database DECORS ANTIQUES d'après le fonds rassemblé par Alix Barbet, UMR 8546 CNRS-ENS; **b)** SMITH, MARE 1997, fig. 3.
- TAV. XIII. a)** BOSIO 1632, *liber* III, Cap. XVI, p. 499; **b)** ARINGHI 1671, *liber* III, p. 475; **c)** WILPERT 1903b, tav. 145(3).
- TAV. XIV. a)** <http://cir.campania.beniculturali.it>; **b)** *Roma* 2009, p. 231, nr. IV.3.
- TAV. XV. a)** *La pittura pompeiana* 2009, p. 527; **b)** *La pittura pompeiana* 2009, p. 528; **c)** *La pittura pompeiana* 2009, p. 520; **d)** *La pittura pompeiana* 2009, p. 520; **e)** *La pittura pompeiana* 2009, p. 523; **e)** *La pittura pompeiana* 2009, p. 523.
- TAV. XVI. a)** *La pittura pompeiana* 2009, p. 519; **b)** *La pittura pompeiana* 2009, p. 516; **c)** <http://www.beniculturali.it>; **d)** DE VOS 1991, p. 1001. fig. 70; **e)** DE VOS 1991, p. 1000. fig. 68.
- TAV. XVII. a)** *La pittura pompeiana* 2009, p. 518; **b)** BRAGANTINI 1997b, pp. 542-543, fig. 4; **c)** BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 328-329, fig. 135.; **d)** BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 328-329, fig. 135; **e)** BRAGANTINI 1997b, p. 571, fig. 120.
- TAV. XVIII. a)** BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 635, fig. 74; **b)** BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 635, fig. 74; **c)** BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 635, fig. 75; **d)** BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 717, fig. 181; **e)** BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, p. 717, fig. 181; **f)** BRAGANTINI 1997b, p. 572, fig. 12.
- TAV. XIX. a)** BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 725-726, fig. 192; **b)** BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 725-726, fig. 192; **c)** BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 747, fig. 216; **d)** BRAGANTINI, SAMPAOLO 1995, pp. 747, fig. 216.
- TAV. XX. a)** SAMPAOLO 1998b, p. 758, fig. 40; **b)** SAMPAOLO 1998b, p. 759, fig. 41.
- TAV. XXI. a)** SAMPAOLO 1998b, p. 762, fig. 48; **b)** SAMPAOLO 1998b, p. 772, fig. 62; **c)** SAMPAOLO 1998b, p. 775, fig. 68.
- TAV. XXII. a)** SAMPAOLO 1998b, p. 779, fig. 75; **b)** SAMPAOLO 1998b, p. 784, fig. 84; **c)** SAMPAOLO 1998b, p. 745, fig. 18.

- TAV. XXIII.** **a)** <http://www.vesuviolive.it>; **b)** *Histoire de la civilisation Romaine* 2005, p. 121, fig. 116 ; **c)** *Histoire de la civilisation Romaine* 2005, p. 117, fig. 114.
- TAV. XXIV.** **a)** Giorgio Rea 2011; **b)** *Histoire de la civilisation Romaine* 2005, p. 116, fig. 110 ; **c)** *Histoire de la civilisation Romaine* 2005, p. 116, fig. 111.
- TAV. XXV.** **a)** *La pittura pompeiana* 2009, p. 145; **b)** *La pittura pompeiana* 2009, p. 514;
- TAV. XXVI.** **a)** *Pitture Reggia* 1999, p. 74, nr. 52.; **b)** *Pitture Reggia* 1999, p. 74, nr. 52.
- TAV. XXVII.** **a)** DOXIADIS 1995, p. 23; **b)** <http://pinterest.com>; **c)** DOXIADIS 1995, p. 5; **d)** DOXIADIS 1995, p. 22.
- TAV. XXVIII.** **a)** PARLASCA 1969, tav. 42(6); **b)** PARLASCA 1969, tav. 49 (4); **c)** DOXIADIS 1995, p. 22; **d)** <http://www.wikipedia.it>.
- TAV. XXIX.** **a)** PARLASCA 1977, tav. 81(2); **b)** PARLASCA 2003, tav. 171(1); **c)** DOXIADIS 1995, p. 24; **d)** PARLASCA 1969, tav. 41 (2).
- TAV. XXX.** **a)** PARLASCA 1977, p. 56, nr. 354, tav. 85(7); **b)** PARLASCA 1980, tav. 121(1); **c)** PARLASCA 1977, p. 70, nr. 409, tav. 101(1); **d)** BUSSI 2008, p. 135, tav. I (3).
- TAV. XXXI.** **a)** <http://www.wikipedia.it>; **b)** BAILLY 1998, tav. V.
- TAV. XXXII.** **a)** PARLASCA 1977, tav. 91 (2); **b)** PARLASCA 2003, tav. XI; **c)** PARLASCA 1969, p. 81, nr. 204, tav. 50 (2); **d)** PARLASCA 1969, tav. 44 (2); **e)** BUSSI 2008, p. 118, p. 135, tav. I (4); **f)** PARLASCA 1969, tav. 48 (1); **g)** <http://www.britishmuseum.org>; **h)** <http://www.britishmuseum.org>; **i)** <http://petriecat.museums.ucl.ac.uk>.
- TAV. XXXIII.** **a)** <http://petriecat.museums.ucl.ac.uk>; **b)** <http://petriecat.museums.ucl.ac.uk>; **c)** <http://petriecat.museums.ucl.ac.uk>; **d)** <http://www.memphis.edu>; **e)** PARLASCA 1977, tav. 94 (2); **f)** PARLASCA 1969, tav. 32 (3); **g)** PARLASCA 1977, tav. 82 (4).
- TAV. XXXIV.** **a)** <http://www.britishmuseum.org>; **b)** BUSSI 2008, p. 137, tav. II (2); **c)** <http://www.britishmuseum.org>.
- TAV. XXXV.** **a)** BAILLY 1998, tav. XIII; **b)** DOXIADIS 1995, p. 67; **c)** DOXIADIS 1995, p. 172; **d)** DOXIADIS 1995, p. 173 ; **e)** *Fayum* 1997, p. 108.

- TAV. XXXVI.** a) BAILLY 1998, tav. IX; b) DOXIADIS 1995, p. 59; c) DOXIADIS 1995, p. 58; d) DOXIADIS 1995, p. 111 ; e) DOXIADIS 1995, p. 113 ; f) DOXIADIS 1995, p. 114.
- TAV. XXXVII.** a) DOXIADIS 1995, p. 75; b) BAILLY 1998, tav. XXIII; c) DOXIADIS 1995, p. 26; d) DOXIADIS 1995, p. 31 ; e) *Fayum* 1997, p. 95.
- TAV. XXXVIII.** a) DOXIADIS 1995, p. 120; b) PARLASCA 2003, tav. M (1); c) DOXIADIS 1995, p. 118.
- TAV. XXXIX.** a) PARLASCA 2003, tav. 171 (2); b) PARLASCA 2003, tav. 177 (8); c) DOXIADIS 1995, p. 30; d) *L'Orient romain* 2012, p. 411, fig. 408; e) *L'Orient romain* 2012, p. 410, fig. 406.
- TAV. XL.** a) <http://artgallery.yale.edu>; b) BREASTED 1924, tav. XXI.
- TAV. XLI.** a) BREASTED 1924, tav. VIII.; b) BREASTED 1924, tav. IX; c) BREASTED 1924, tav. XVIII.
- TAV. XLII. a-b)** <http://users.stlcc.edu>.
- TAV. XLIII. a-d)** <http://users.stlcc.edu>.
- TAV. XLIV. a-d)** <http://users.stlcc.edu>.
- TAV. XLV.** a) BENASSAI 2004, fig. 1; b) BENASSAI 2004, fig. 2.
- TAV. XLVI.** a) *Pittura Etrusca* 1984, tav. 145; b) *Pittura Etrusca* 1984; tav. 146.
- TAV. XLVII.** a) *Pittura Etrusca* 1984, tav. 185; b) *Pittura Etrusca* 1984, tav. 183; c) *Pittura Etrusca* 1984, tav. 184.
- TAV. XLVIII.** a) <http://www.wikipedia.it>; b) COARELLI 1976, fig. 2.
- TAV. XLIX.** a) <http://greek-museums.tumblr.com>.

TAV. I

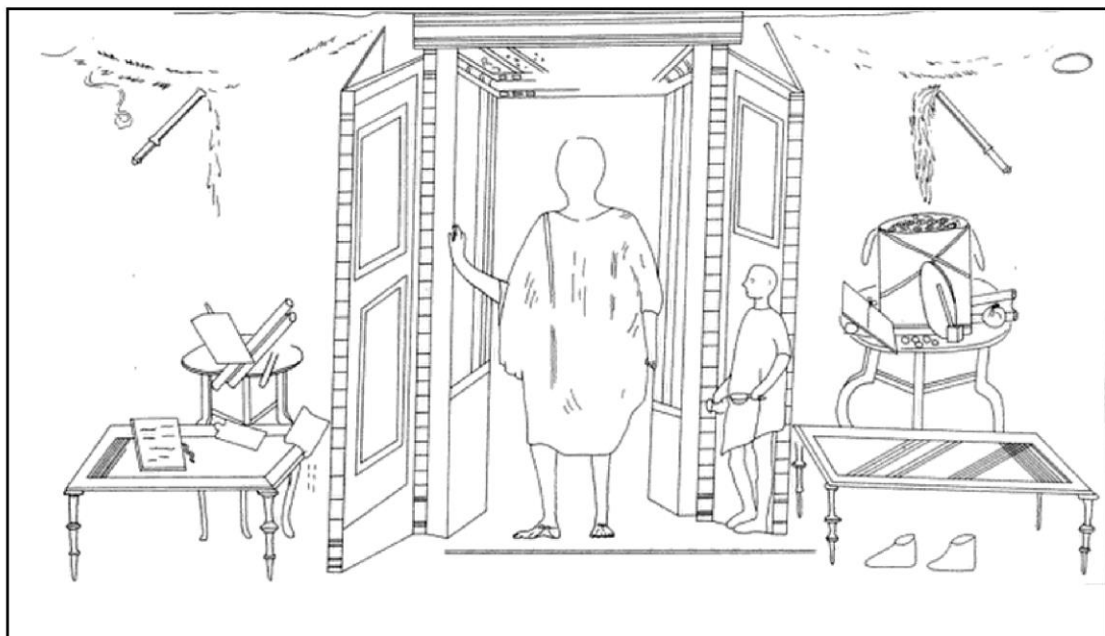


a



b

TAV. II



TAV. III



a



b

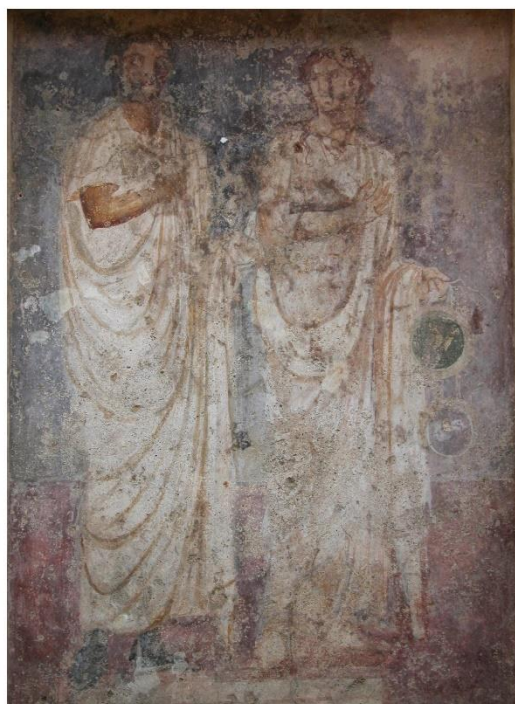
TAV. IV



a



b



c

TAV. V



a



b



c

TAV. VI



a



b

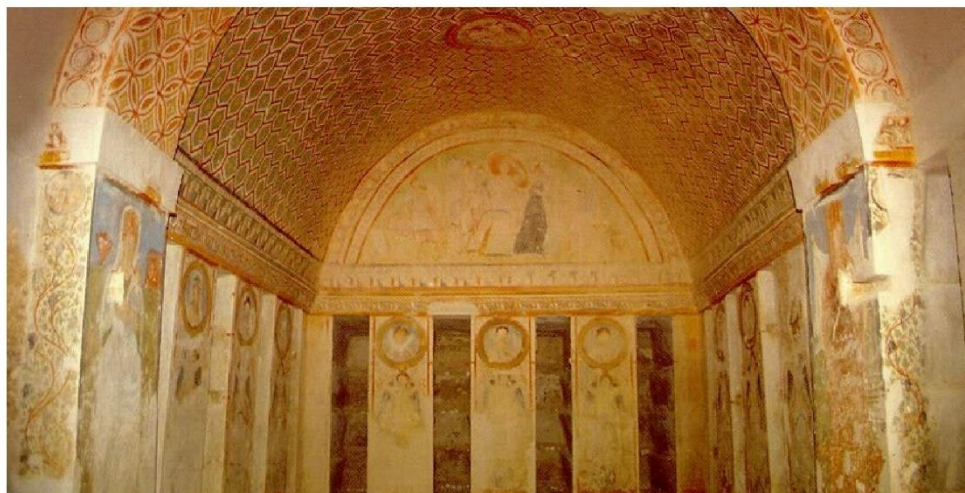


c



d

TAV VII



a



b



c

TAV. VIII



a



b



c

TAV. IX



a



b



c

TAV. X



a



b



c

TAV. XI



a



b



c



d

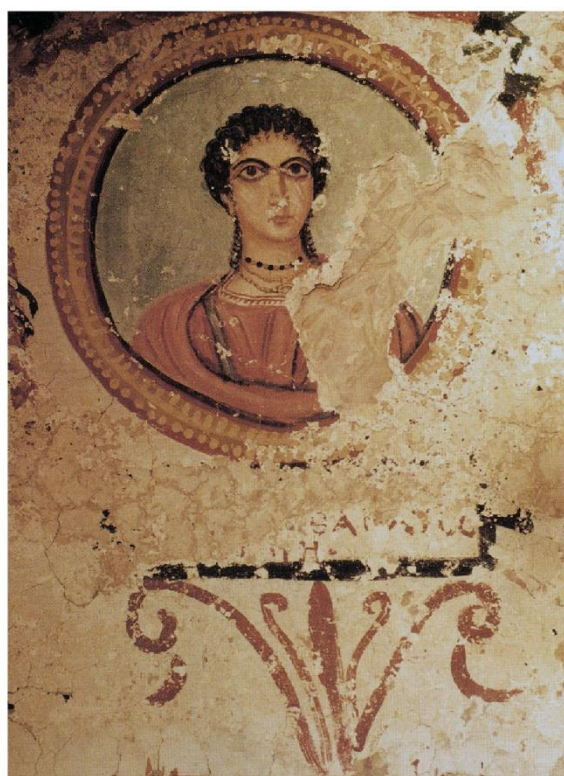


e

TAV. XII



a



b

TAV. XIII



a



b

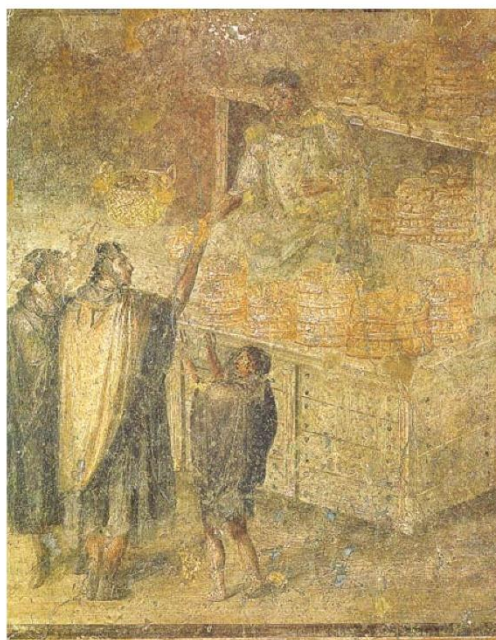


c

TAV. XIV

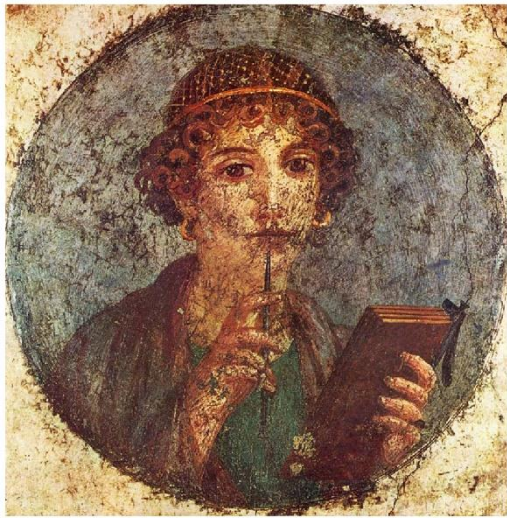


a



b

TAV. XV



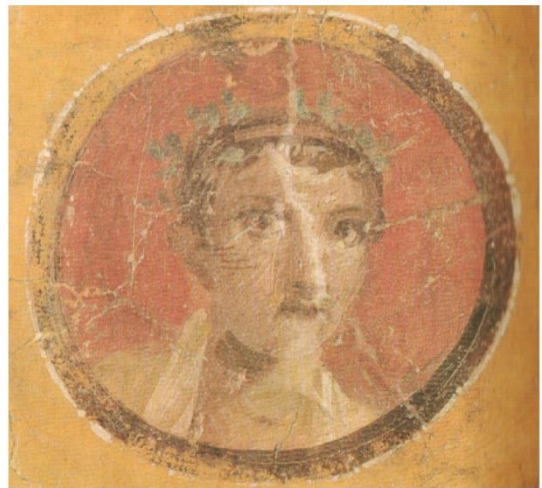
a



b



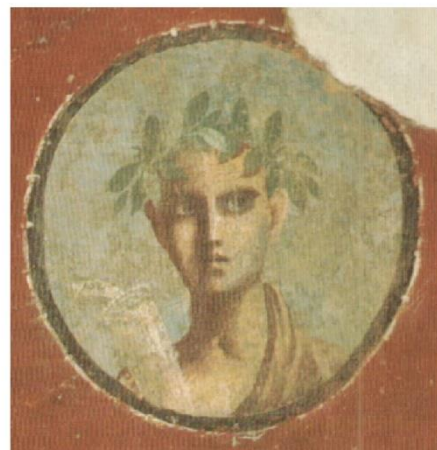
c



d



e

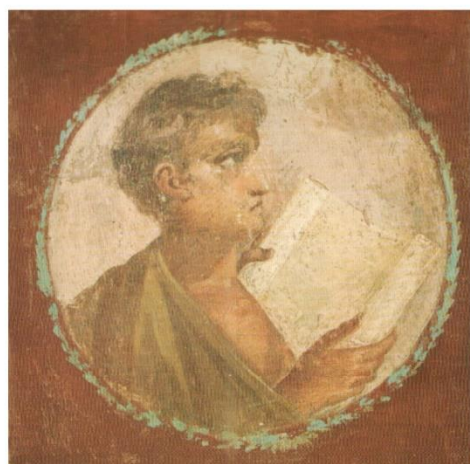


f

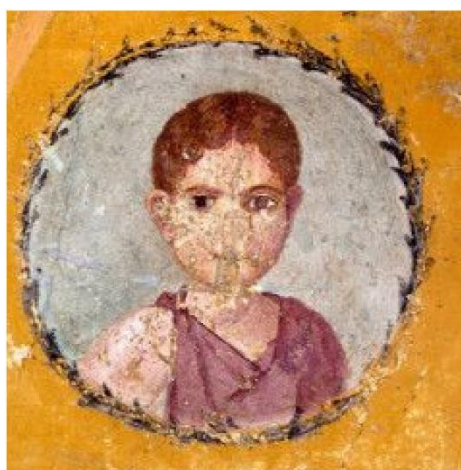
TAV. XVI



a



b



c



d



e

TAV. XVII



a



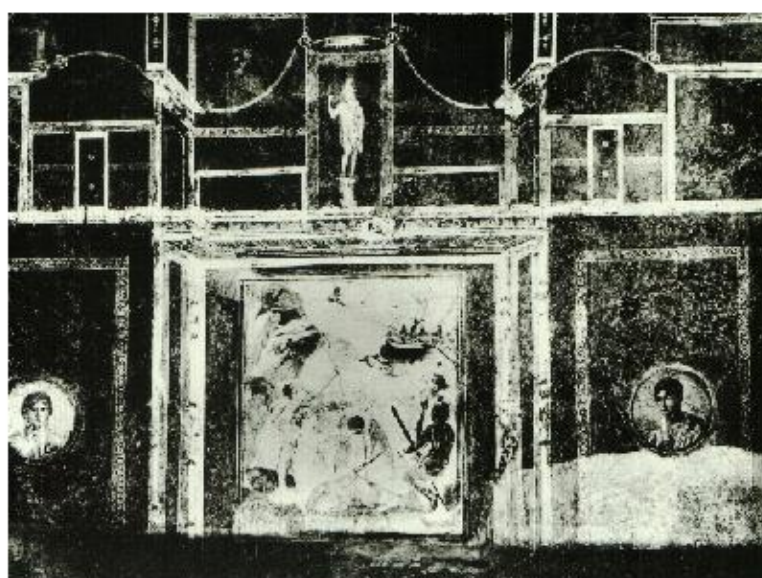
b



c



d



e

TAV. XVIII



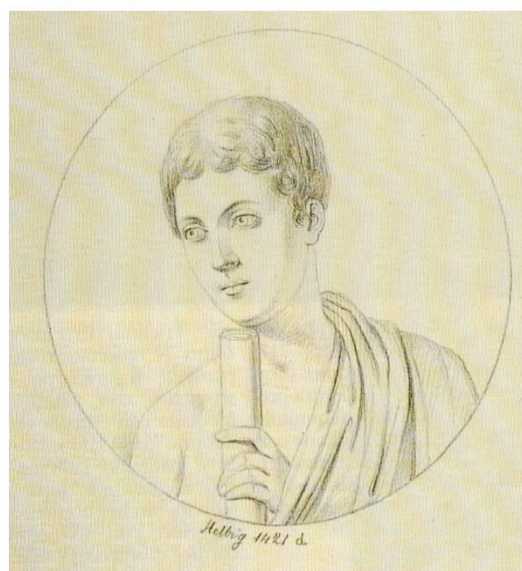
a



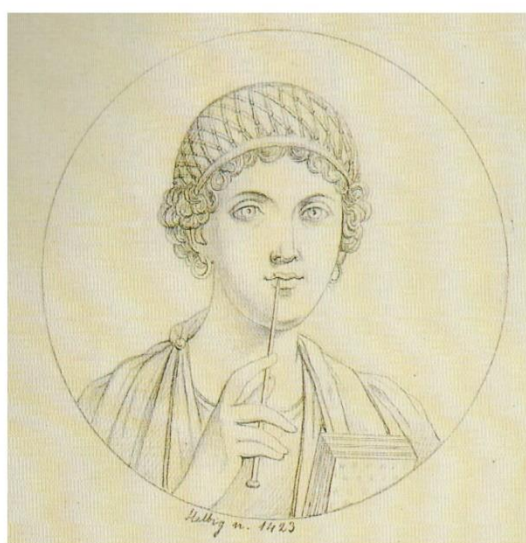
b



c



d



e

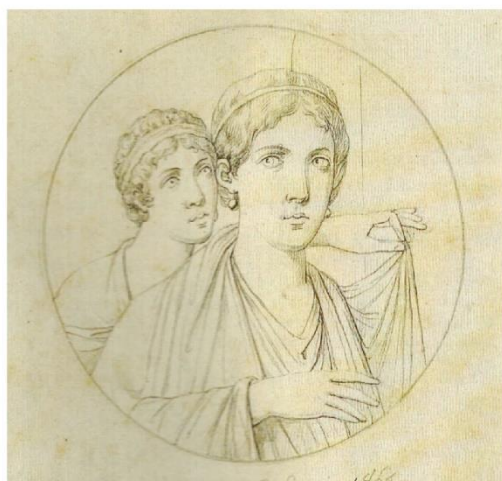


f

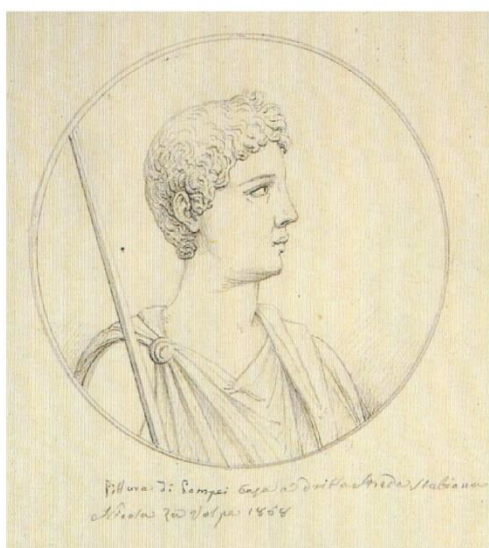
TAV. XIX



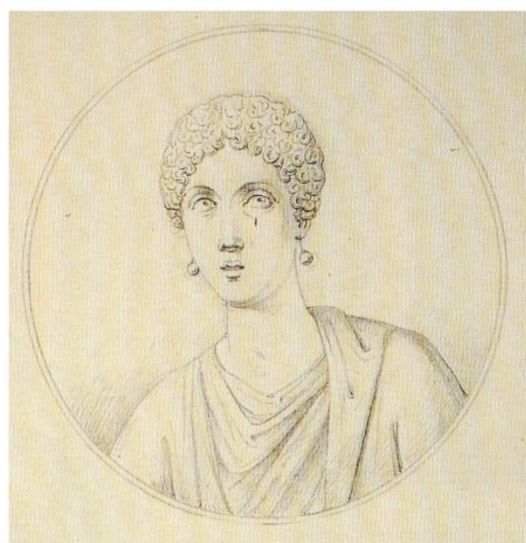
a



b



c

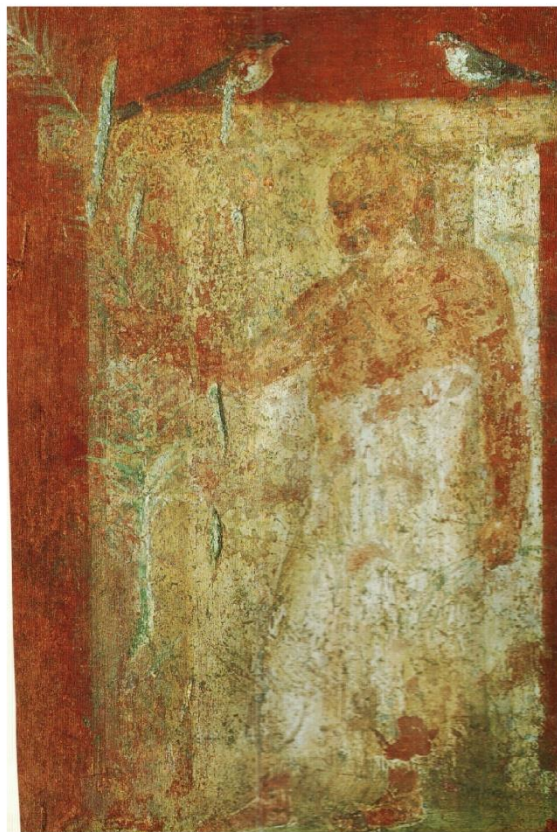


d

TAV. XX



a



b

TAV. XXI



a



b



c

TAV. XXII



a



b



c

TAV. XXIII



a



b



c

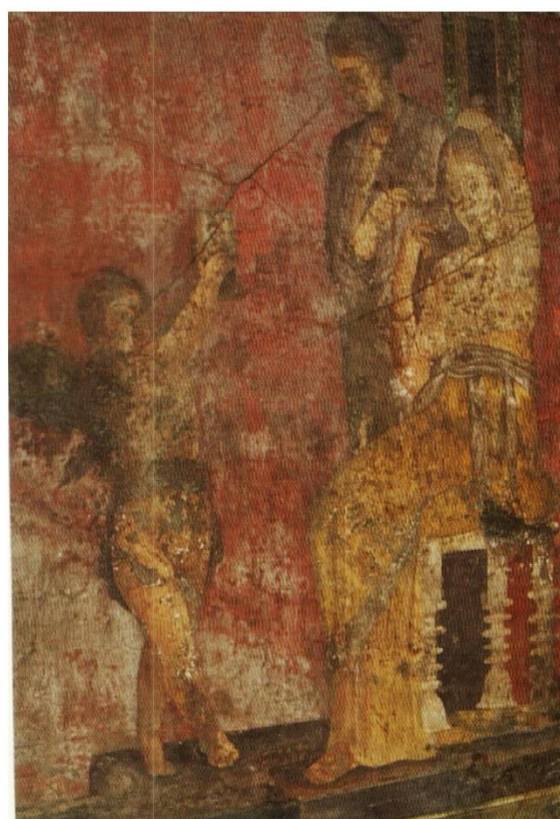
TAV. XXIV



a



b



c

TAV. XXV



a



b

TAV. XXVI

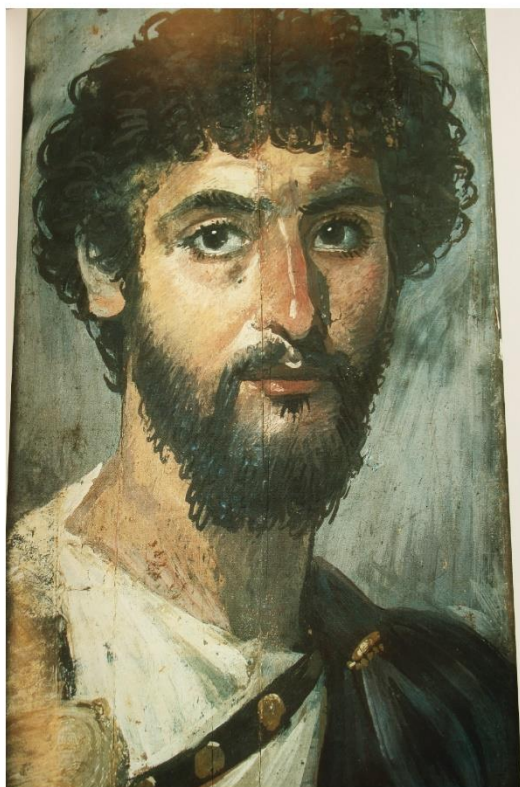


a

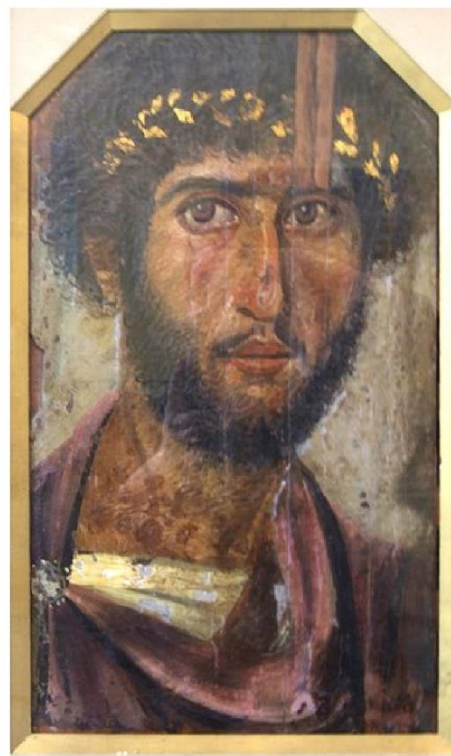


b

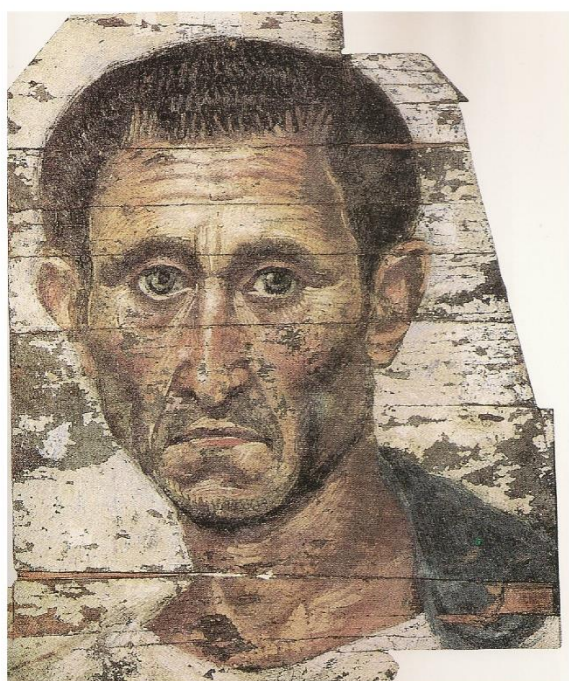
TAV. XXVII



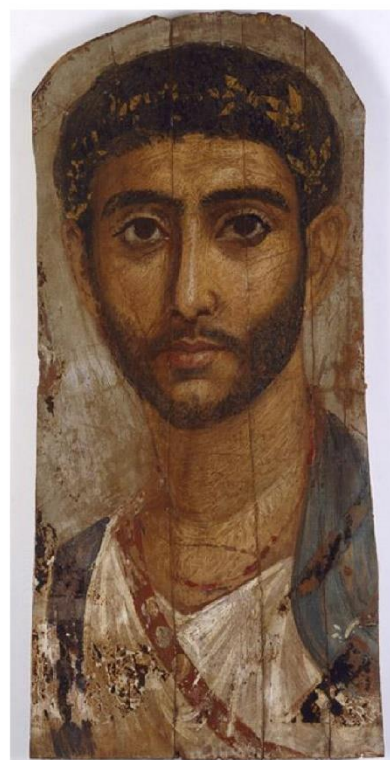
a



b



c



d

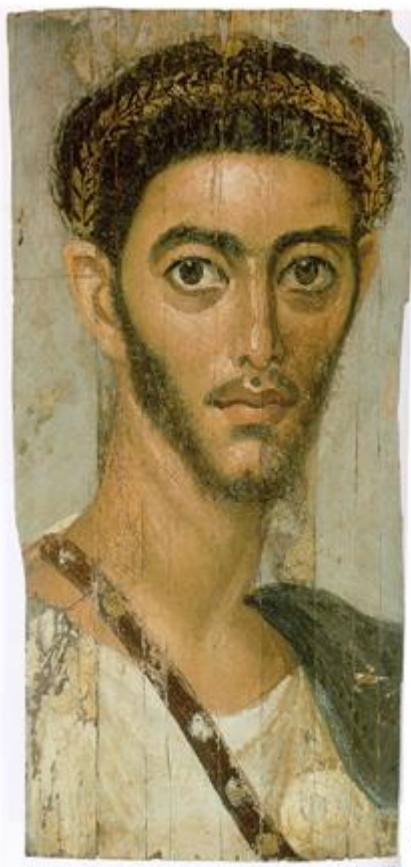
TAV. XXVIII



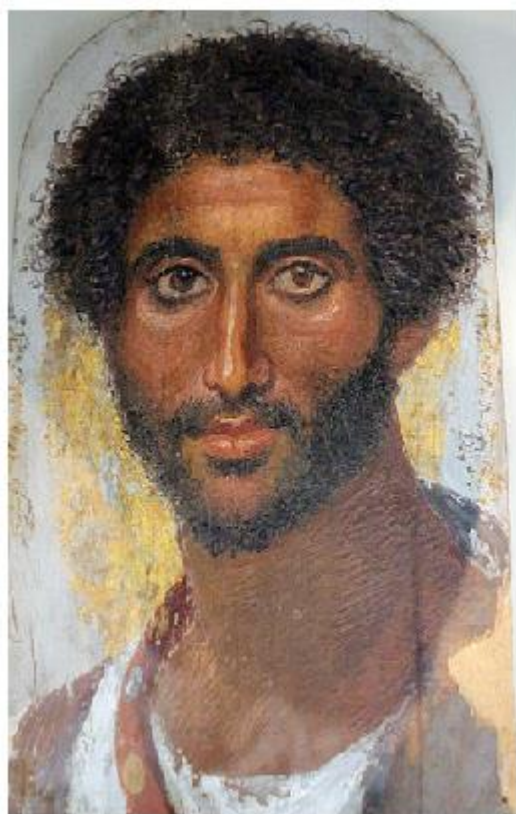
a



b

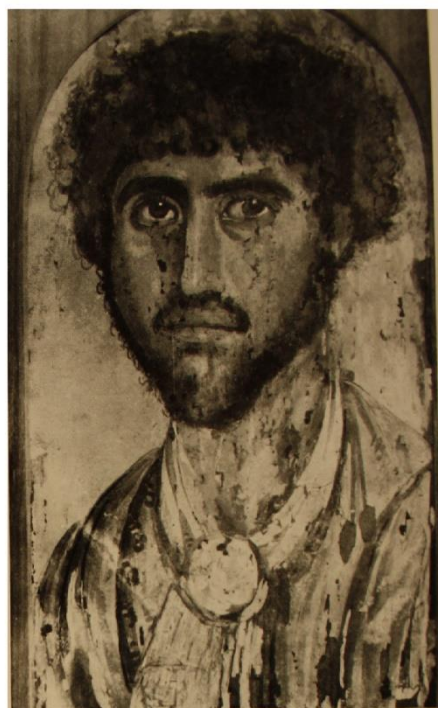


c



d

TAV XXIX



a



b

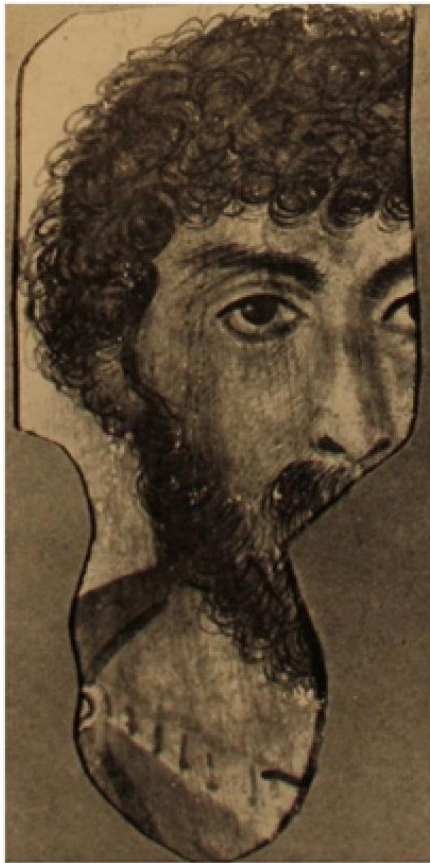


c

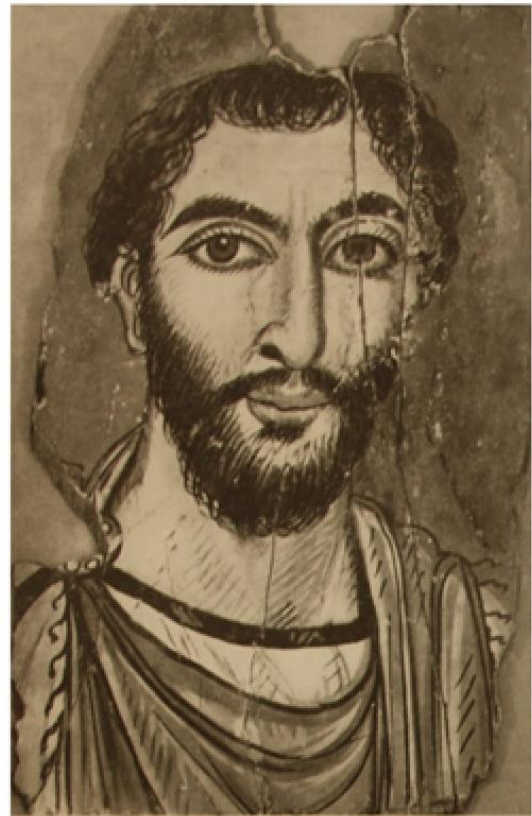


d

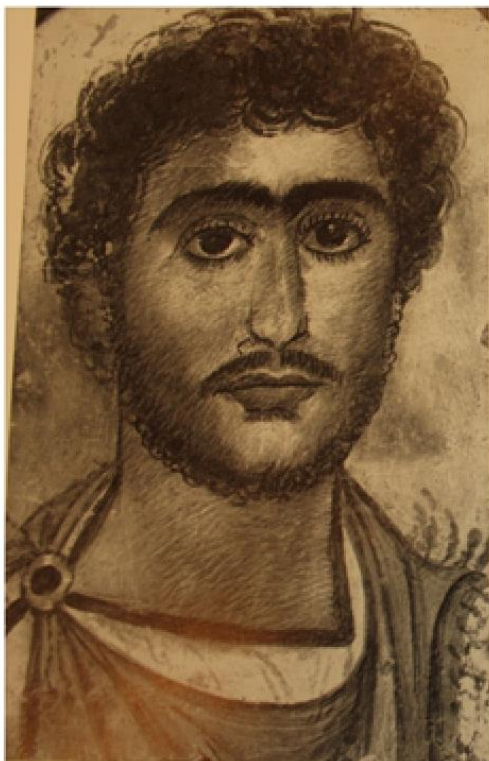
TAV. XXX



a



b



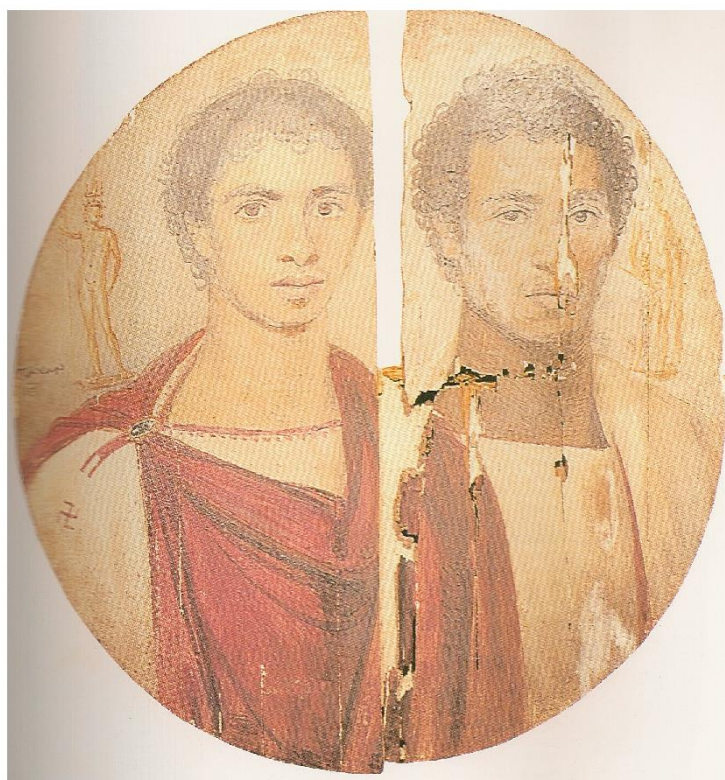
c



d



a



b

TAV. XXXII



a



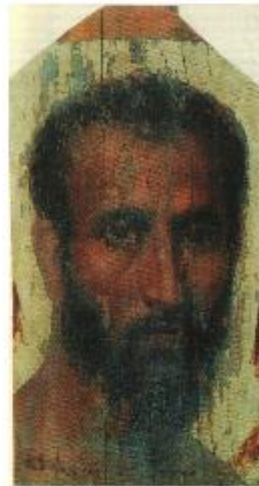
b



c



d



e



f



g



h

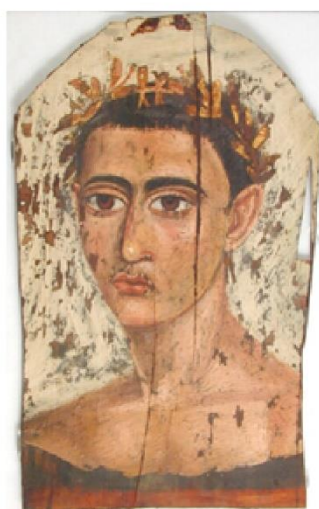


i

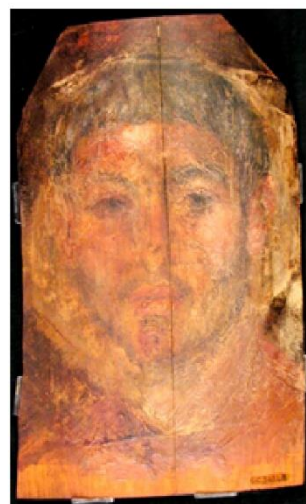
TAV. XXXIII



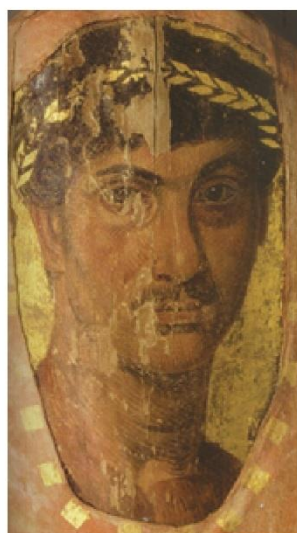
a



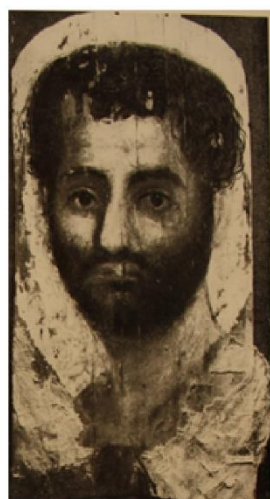
b



c



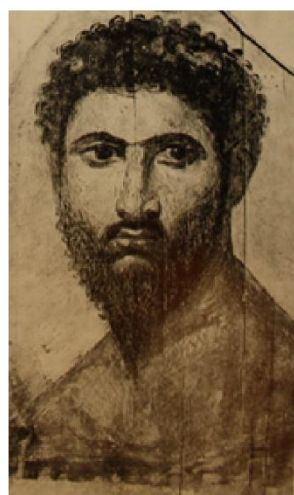
d



e

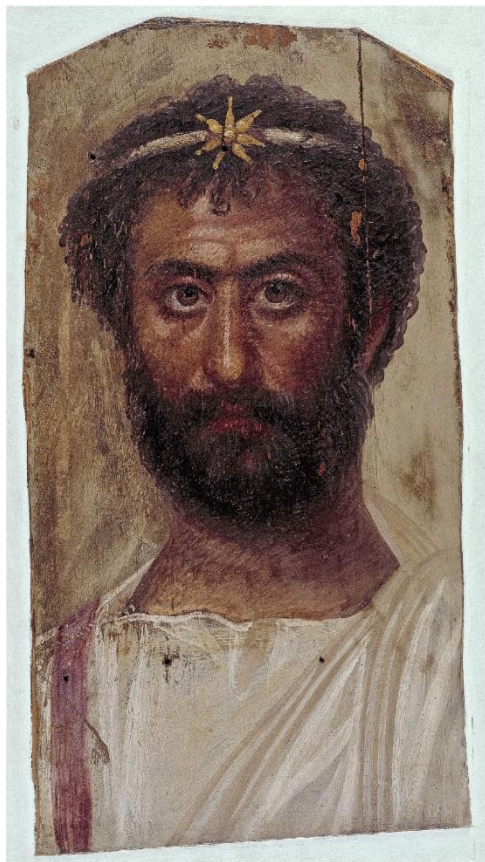


f



g

TAV. XXXIV



a



b

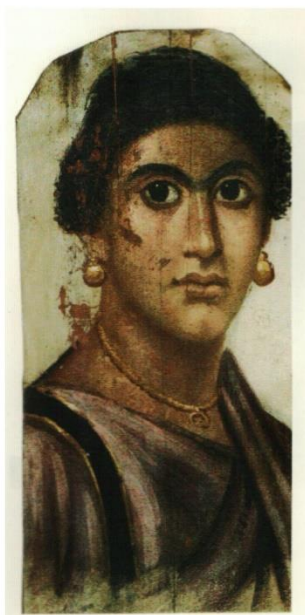


c

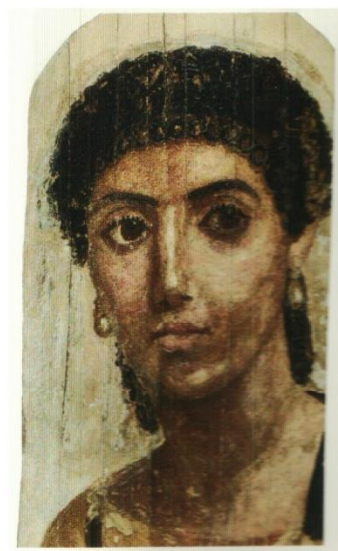
TAV. XXXV



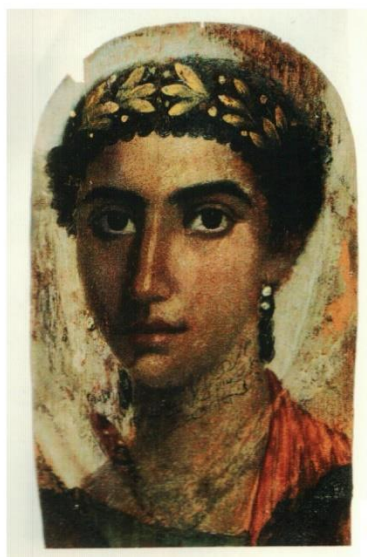
a



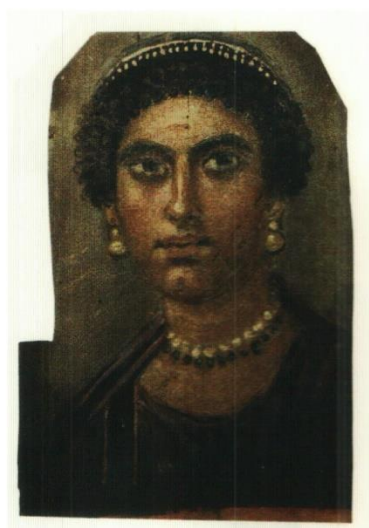
b



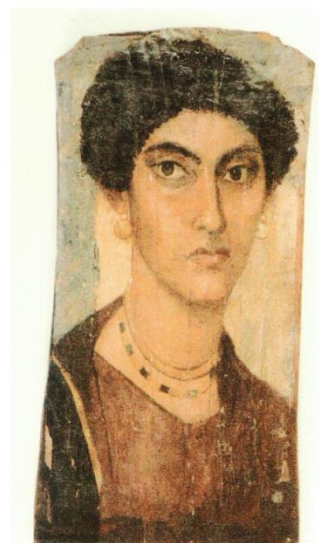
c



d

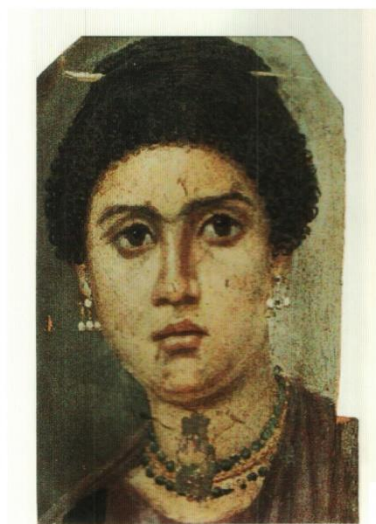


e



f

TAV. XXXVI



a



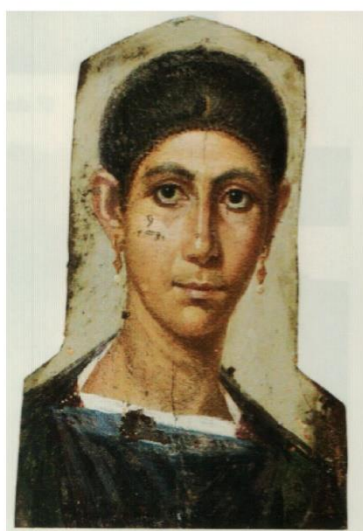
b



c



d

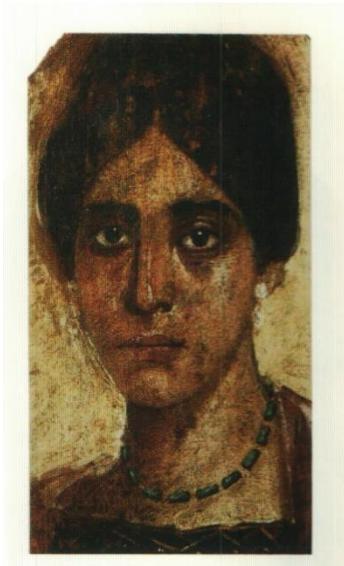


e



f

TAV. XXXVII



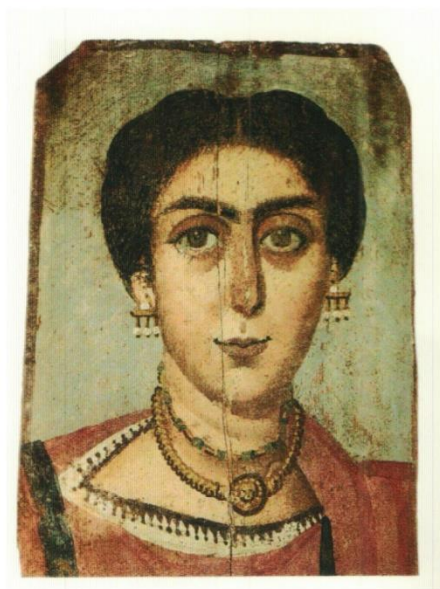
a



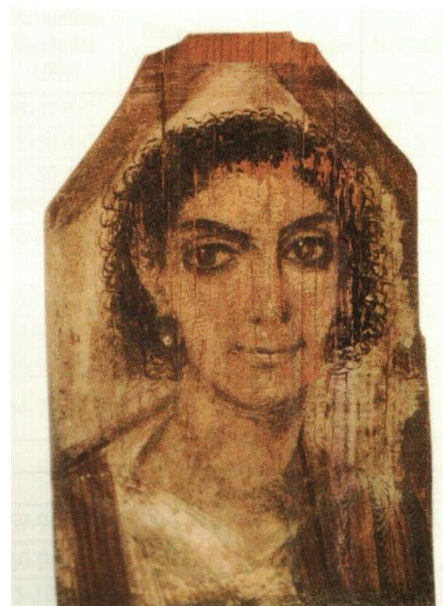
b



c



d



e

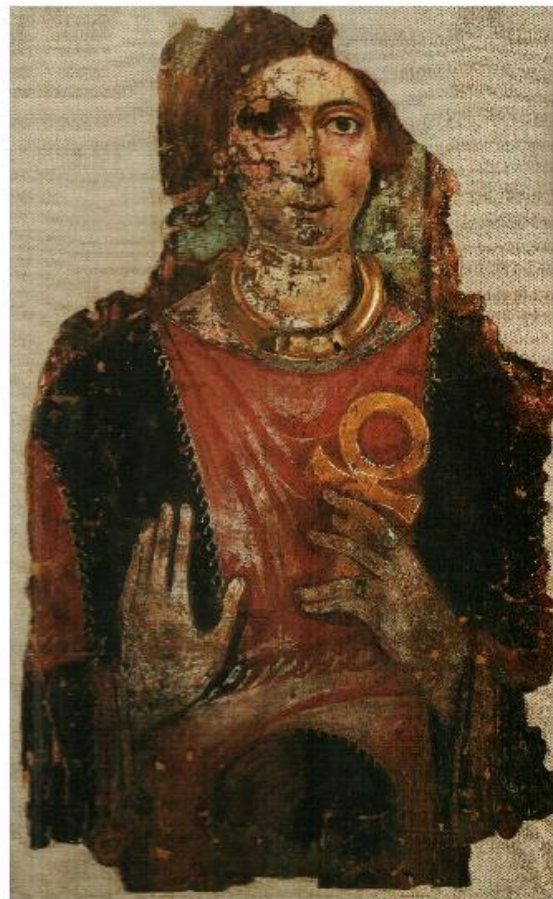
TAV. XXXVIII



a



b



c

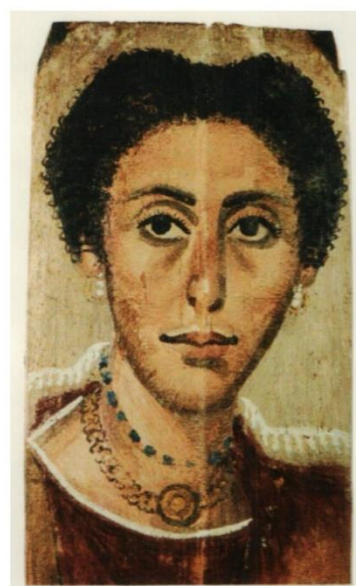
TAV. XXXIX



a



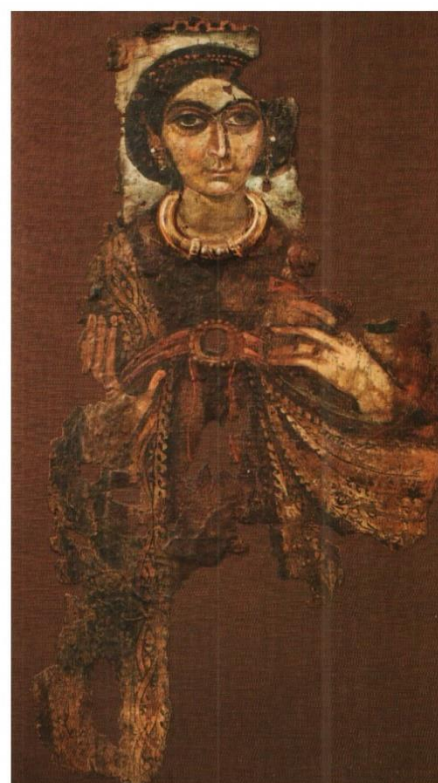
b



c



d

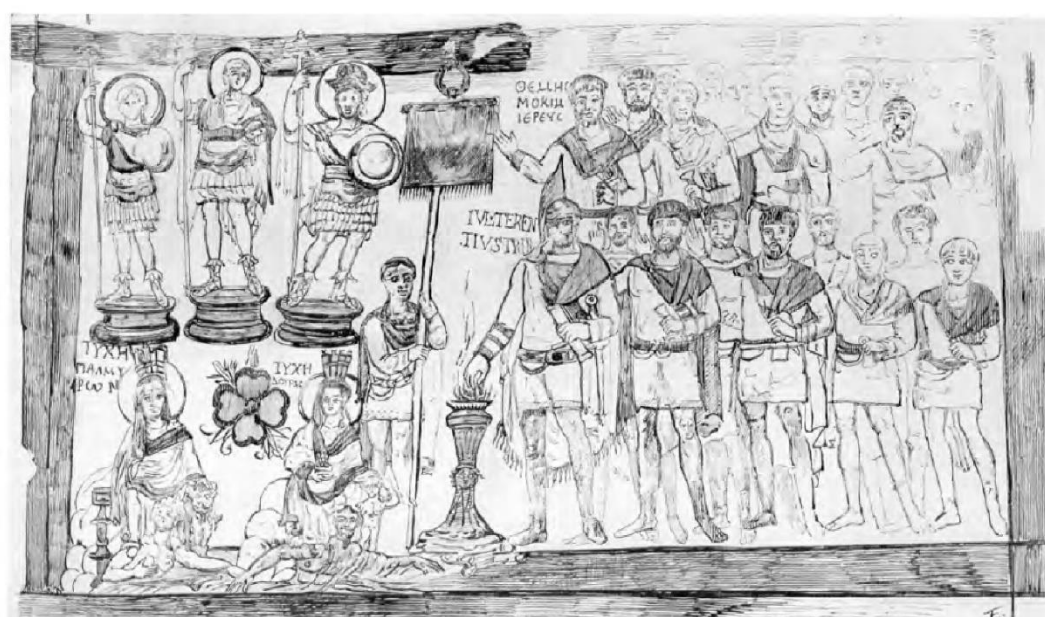


e

TAV. XL



a



b

TAV. XLI



a



b



c

TAV. XLII



a



b



c

TAV. XLIII



a



b



c



d

TAV. XLIV



a



b



c



d

TAV. XLV



a



b

TAV. XLVI



a

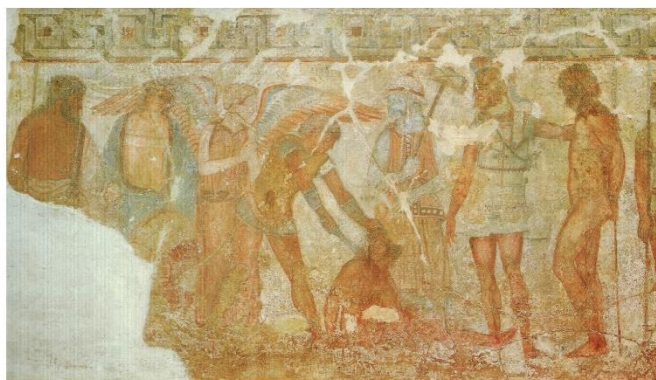


b

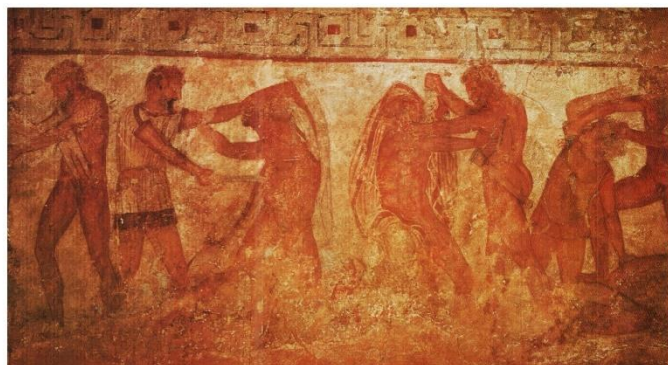
TAV. XLVII



a



b

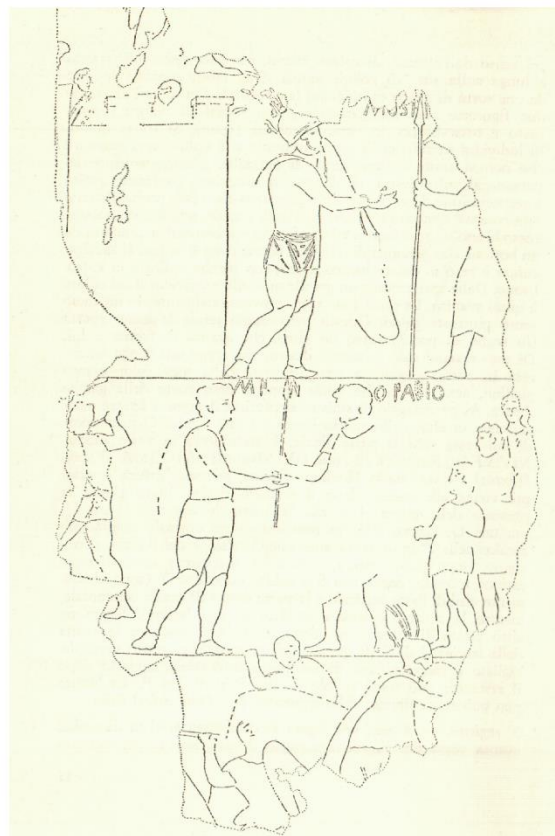


c

TAV. XLVIII



a



b



a

Imagines pictae. Le portrait dans la peinture romaine.

Résumé

Ce projet vise à reconstruire le développement du portrait peint à Rome et l'utilisation de ce type de support figuré à Rome, à partir de la République jusqu'à la fin du III^e siècle après J.C). Le portrait peint dans l'art romain suit les changements culturels et les limites de l'Empire, en se mêlant avec des traditions artistiques de différentes aires culturelles. L'étude de ce sujet, qui présente de profondes difficultés, est souvent considéré à tort comme un sous-argument de la thématique du portrait statuaire à Rome. Or le portrait peint mérite une étude comme sujet indépendant car, dans l'Antiquité, la peinture a été « l'arte guida ». La peinture ancienne est aujourd'hui peu connue car la plupart des œuvres ont été perdues, ce qui rend le portrait peint difficile à reconstruire. Le manque de sources archéologiques relatives à la genèse de cette forme d'art est comblé par certaines sources littéraires grecques et romaines. Pour la période impériale, les témoignages archéologiques sont plus abondants, comme dans le cas des portraits du Fayoum, qui, cependant, sont limités à la province de l'Égypte, ou des fresques trouvées dans un certain nombre de sites archéologiques importants en Méditerranée (les plus précieux ont été trouvés à Herculaneum, Pompéi et Stabies, mais aussi en Syrie).

Mots-clés : Portrait Peint ; Peinture Romaine ; Portrait Romaine ; Peinture Murale ; Peinture Funéraire ; Syrie Romaine ; Égypte Romaine ; Portrait de Momie ; Portrait du Fayum ; Fayum ; Rome ; Pompéi ; Herculaneum.

Imagines pictae. Portraits in Roman painting.

Summary

This project aims to reconstruct the development of painting portraits in Rome and the use of these types of image employed for Romans, from the Republic until the end of the third century AD. The portrait painted in Roman art follows the cultural changes and the limits of the Empire, mingling with artistic traditions from different cultural areas. The study of this subject, which presents profound difficulties, is often wrongly considered as a sub-argument of the theme of the statuary portrait in Rome. The painted portrait deserves a study as an independent subject because in Antiquity the painting was "l'arte guida". The old painting is now little known because most of the works have been lost and it makes the painted portrait difficult to reconstruct. The lack of archaeological sources relating to the genesis of this art form is filled by some Greek and Roman literary sources. For the imperial period archaeological evidence is more abundant, as in the case of Fayum portraits, which, however, are limited to the province of Egypt, or frescoes found in several important archaeological sites in the Mediterranean (the more valuable were found at Herculaneum, Pompeii and Stabies, but also in Syria).

Keywords : Painting Portrait ; Roman Painting ; Roman Portrait ; Roman Mural ; Funerary Painting ; Roman Syria ; Roman Egypt ; Mummy Portraits; Fayum Portraits ; Fayum ; Rome ; Pompei ; Herculaneum.

UNIVERSITÉ : SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

Intitulé de l'ED 6 - Histoire de l'art et archéologie

Adresse de l'ED : Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE.

DISCIPLINE : Archéologie